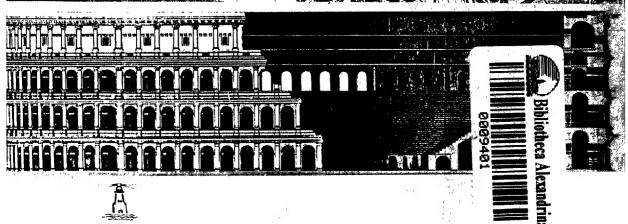
# دكتورأحمدعتان الأغرباي عرباي

ب راثا إنسانيا وعالمب





دارالمعارف



# كورائح مدعمان

# الأدتبالاغريقي

### تراثا إنسانيا وعالميا

- ٥ اللحمة والشعرالتعليمي
  - و الشعرالغينائي
- ٥ الدراما قمة النضج الشعري
  - ٥ النثروف ون
- و الأدب التكندي

الطبعة الثانية



تمميم النلاف: محمد أبوطالب

## الاهتكاء

الحصدين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصروالعالم العربي اع



#### مركيا الكريا الكين

#### مقد مسة

إن أى أدب يمتلك شاعرا مشل هلوميروس وحسده أو سلوفوكليس أو أربستوفانيس، أو حتى كاتبا ناثرا مثل أفلاطون أو أرسطو،أو قبل خبطيبا مثبل ديموستنيس أو مؤرخا مثل هيرودوتوس أو ثوكيديديس، أي أدب يمتلك واحدا فقط مثل هؤلاء المؤلفين قمين بأن يصبح أدبا عالميا وإنسانيا خالدا. فما بالنا بالأدب الإغريق الذي يضم بين مؤلفيه جميع هؤلاء الأدباء؟ بل ماذا كان سيصبح الحال لو أن كل نتاج الأدب الإغريق قد وصل إلينا كاملا؟ فما يبعث على الأسـف حقــا أن الغالبية العظمي من كتابات الإغريق الأدبية قد فقدت، وما تبـــقي لنـــا منهــــا لا يعدو أن يشكل نسبة ضئيلة للغاية. نضرب على ذلك مشلا بشعراء الشالوث التراجيدي الخالد أيسخولوس وسوفوكليس وبوريبيديس. فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية - وهذا ما سيتحقق منه القارئ بنفسـه في البـاب الثالث حيث سنورد قوائم بأعمال هؤلاء الشعراء الموجودة والمفقودة - ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا!. وإذا أضفنا إلى ذلك الأعداد الهائلة لأسماء شعراء تراجيديين آخرين سمعنا بهم ولم تصلنا منهم سوى شذرات متفرقة أو لم يصلنا منهم شيء البتمة لأمكننا القول بأن ما وصلنا من نتاج المسرح الإغريقي المتراجيدي ككل لا يعدو الفتسات المتبق من مائدة كانت ضخمة وحافلة.

وبغض النظر عن قيمة الأعمال الأدبية الإغريقية المفقودة - والتى قد تمكون افضل أو أسوأ بما وصلنا - فإننا أردنا التنويه إلى كثرتها مستهدفين بذلك تبيان حقيقة مهمة. ذلك أن تقييمنا للأدب الإغريق ليس - ولا يمكن أن يسكون -

مكتملا لأنه يقوم على أساس ما نستطيع أن نفهمه من المؤلفات التى وصلت إلينا. وبعبارة أخرى نقول أن صورة الأدب الإغريق بالنسبة لنا لا زالت غامضة في بعض النواحي ومجهولة في نواحي أخرى. ونحن في كثير من الحالات مضطرون إلى اللجوء للتخمين بصدد هذه المسألة أو تلك. وفي أحيان كثيرة نعتمد في حديثنا عن هذا الأديب أو تلك الحقبة على معلومات غير مباشرة أي على ما قاله مؤلفون ونحاة لاحقون كانوا يمتلكون بعض المؤلفات التي فقدت بعد ذلك.

نقطة أخرى نود أن يحيط القارئ بها علما قبل أن يشرع فى تقليب صفحات هذا الكتاب وهى أن الأدب الإغريق فى مجمله أدب شيفاهى مسموع لا أدب مكتوب مقروء. وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريق عندما شرع فقهاء ونحاة الإسكندرية فى تحقيقه وتدوينه. وهذه السمة الساعية أى الصبوتية المسيزة للأدب الإغريق تمثل عقبة كئودًا فى سبيل إستيعابنا الكامل لروائعه. ذلك أننا بالضرورة فى عصرنا الحديث نقرأ الأدب الإغريق بدلا من أن نسمعه يلق علينا أو ينشد أو يغنى بمصاحبة الموسيق (فى حالة الشعر). وهب أننا سنستمع لهذا الأدب ولن نقرأه فكيف سيم ذلك؟ لا يستطيع المحدثون مها أتقنوا اللغة الإغريقية أن يتفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حد تدفوق الجانب الصبوت فى الأدب الإغريق. والأدهى من ذلك أن معظمنا يقرأ الأدب الإغريق مترجما ومن المعروف أن الترجمة فى غالب الأحيان تفسد النصوص - لاسها إذا كانت شعرا - ومسن المؤكد أنها لن تنقل إلينا الجانب الصوتى فى اللغة الأدبية الإغريقية نثرا كانت أم المعرا.

ولقد إقتطف العلامة الأشهر كيتو (H.D. F. Kitto) مقولة لمؤرخ الفلسفة الإغريقية جثرى (W.K.C. Guthrie) فحواها «أن الإغريق ما زالوا بالنسبة لنا ف كثير من النواحى شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير ". وكتب السير س.م. باورا كثير من النواحى شعبا أجنبيا لا نعرف عنه الكثير (C.M. Bowra) – وهو أحد مشاهير علياء الكلاسيكيات في إنجلترا – كتابا عن الأدب الإغريق نشر عام 1977 وجاء في مقدمته «يحتاج كتاب عن الأدب الإغريق

وتاريخه بالمعنى السليم للكلمة إلى فريق عمل كبير من العلماء وينبغى أن يتكون مثل هذا الكتاب لا وجود له فى اللغة الإنجليزية "».

ولست أدرى ماذا يمكن أن نقول نحن العرب بالنسبة لما تمتلكه مكتبتنا عسن الأدب الإغريق! فإذا كان الأوروبيون بعد عدة قرون من حسركة إحيساء الستراث الكلاسيكى إبان عصر النهضة وحتى القرن العشرين يقولون أنه ليس لديهم بعد الكتاب الوافى الذى يغطى الأدب الإغريق تغطية شاملة فإننا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن كل ما لدينا بالمكتبة العربية عن الأدب الإغريق لا يعدو أن يكون نجرد قشور طفيفة. وكل الجهود المبذولة من أيام طه حسين وحستى الأن تعد بمشابة جولات إستطلاعية عامة وغير منظمة. إنها جهود تعريفية تهدف إلى استكشاف المجبول. وبكل صراحة يمكن القول أننا لم نصل بعد إلى مرحلة الغوص فى باطن الأدب الإغريق وإستخراج جواهره ولالئه.

ولا يزعم الكتاب الذي نقدم له أنه قادر على رحلة الغوص هذه. إذ لابد قبل ذلك من أن تتوافر للقارئ العربي خريطة عامة - ومفصلة بعض الشيء - لمراحل تطور الأدب الإغريق وأهم فنونه وإتجاهاته، فالقارئ الذي ليست لديه مثل هذه الخريطة غير قادر على التصور الشمولي أو الرؤية العامة وذلك أمر ضروري ومبدق لمن يريد أن يذهب إلى ما وراء مجرد الإلمام العام والمسطح. الرؤية الشمولية العامة - بعبارة أخرى - هي التي تمهد الطريق للدراسات التخصصية الدقيقة في هذه الجزئية أو تلك. ويأخذ الكتاب الذي بين أيدينا هذه المهمة التمهيدية على عاتقه. فهو إلى حد كبير يتبع المنهج التاريخي للدراسة الأدبية وإن كانت تنقصه بعض التفاصيل المتعلقة بالتطور السياسي والاقتصادي والاجتاعي عبر عصور الحضارة الإغريقية، والتي تمثل الخلفية العامة لتطور الأدب الإغريق نفسه. وفي الواقع إقتصد الكتاب في تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب ضيق الجال وليس لاي سبب الكتاب في تناول هذه الخلفية إلى أقصى حد بسبب ضيق الجال وليس لاي سبب آخر. بل إننا نؤمن بأهمية المنهج التاريخي لفهم الأدب. فلا يمكن على سبيل المثال المنال

أن نفهم المسرح الإغريق دون أن نبدأ بالخلفية الطبيعية والجغرافية أو دون أن نلق نظرة فاحصة على أصول هذا الفن اللدينية والاجتاعية والاقتصادية وكذا النظروف السياسية. لابد من دراسة أنماط العلاقات الاجتاعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، ولا مفر من دراسة وضع المرأة في البيت وفي المجتمع ككل، ومن الضروري أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة في ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية. هذه كلها أمور لا غني عنها لمن يشرع في دراسة المسرح الإغريق على سبيل المثال فبدونها لا يمكن تفهم القضايا الإنسانية المطروحة في هذا المسرح.

ومع ذلك فقد فضلنا أن لا نستغرق في تفاصيل الخلفية التماريخية لملادب الإغريق ورأينا ضرورة تسليط الضوء على الجوانب الفنية في مؤلفات هـــذا الأدب محاولين أن نتعرف على طبيعة كل ضرب أدب ووظيفت. وساعدنا في تحقيق ذلك عاملان رئيسيان أولهما أن الأدب الإغريق قد نطور فنيا من مرحلة إلى أخرى على نحو طبيعي للغاية. حتى أن بعض النقاد شبهوه بالإنسان الذي تقابل طفولته الشعر الملحمي حيث لا يتحدث الأطفال في العادة إلا عــن أمجـــاد الآبــــاء والأجـــداد. أما الشعر التعليمي فيمثل مرحلة الصبا أي مرحلة تلقى العلوم والدروس. ويمأت الشعر الغناق تعبيرا عن مرحلة الشباب بكل ما فيها من إهمام بالذات وتأجج في العواطف والأهواء. وبعد ذلك تصل الدراما فتقطف ثمار هذه المراحل الثلاث جميعا وتعبر بالأدب الإغريق إلى مرحلة الرجولة الناضجة. وفي غضون ذلك ينمو النثر الأدبي رمز الحكمة والتعقل أي سن الكهولة. ثم تبدأ أعراض الشيخوخة في الزحف على أداب العصر الهيللينستي وتتوطن أمراضها في الإسكندرية. وفي سن الشيخوخة تضعف ملكة الإبداع ويلوك الناس ذكريات الماضي. وسواء قبلنا تشبيه الأدب الإغريق وتطوره بمراحل حياة الإنسان أو رفضناه فإنه من الـواضح أن هـذا الأدب قد إتخذ مسارا تطوريا طبيعيا دون أن يقفـز فجـأة مــن عصر إلى أخــر ودون أن تحدث به فجوات غير مفهومة أو طفرات غير ميرة.

أما العامل الثانى الذى ساعدنا على دراسة الجانب الفنى للأدب الإغريق فى ثنايا تناولنا التاريخي له فيتمثل فى أن هذا الأدب يتعامل بشكل مباشر أو غير مباشر

مع مشاكل الإنسان في كل زمان ومكان أي المشاكل الجوهرية المتعلقية بالوجود الإنساني نفسه. ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور أما التجاوب معه فنتيحـة مضــمونة. يعالج الأدب الإغريق موقع الإنسان في هذا الكون وعلاقته بالأشياء والأحياء من حوله وموقفه من الألهة، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريق أقبوال وأفعسال الإنسسان وتعلل نجاحه أو فشله في هذه أو تلك. وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة وجدية ذات مستوى رفيع ونادر فكسبوا له الخلود والعالمية. فالأدب عندهم وسيلة لغهم الحياة الإنسانية دون أن يكون مجرد نقد لهـذه الحيـاة. ذلك أن النقـد غـالبا ما يقف عند مجرد إصدار حكم حيادي يصل المرء إليه كنتيجة للمراقبة عن بعد أو لإتخاذ قرار فوق. وبخلاف ذلك ينزل الأدب الإغريق إلى أعهاق الحياة الإنسانية ذاتها فيغوص في حقائقها ويهدف بذلك إلى تسليط الضوء على ما هيـة وقيمـة الإنسـان، لماذا يتصرف على هذا النحو أو ذاك؟. ولهنذا السبب نسلاحظ أن معيظم الأدب الإغريق لا يتركز على الألهة ولا على البشر وحدهم بل يمزج ما بين هذين العالمين لأنه يعتبرهما طرفين شريكين وعلى قدم المساواة في صنع عبالم واحبد ووجبود واحبد فريد من نوعه لم تعرف الآداب القديمة له مثيلا من قبل. فالكاتب الإغريق يقف بقلميه مزروعتين في تربة الأرض محملقا في السهاء لأن هذه التربة هبي ملتبقي البشر والألمة على حد سواء. وعندما يحلق بخياله إلى أجــواز الفضــاء ســابُّما في عــالم. الميتافيزيقيا والأساطير ومعايشا للأفلاك والالهة تظل قدماه مغروستين في التربة لسبب بسيط جدا وهو عدم وجود حاجز فولاذي يعبوق إتحاد الأرض ببالسهاء في العقلية الإغريقية. وهذا ما نلمسه في الأدب الإغريق منهذ بهدايته أي في عبالم هموميروس وحتى آخر مراحله مع تفاوت في الدرجات.

وقبل أن ننتهى من سطور هذه المقلمة الموجزة نود الإشارة على عجل إلى أن الأسطورة تمثل أهم موضوعات الإبداع الأدبي مشعرا ونثرا عند الإغريق. ومن ثم كان الإلمام بالأساطير أمرًا ضروريًا وحيويًا بالنسبة لأى مؤلف مها كان النوع الأدبي الذي يمارس الكتابة فيه ملحمة أو قصيدة تعليمية، أغنية أو مسرحية، خطبة أو مقالا فلسفيا. وبالنسبة لنا فإن ذلك يعنى أمسرا مها للغاية أى أنه لما كانست الأسطورة ذات أصول شعبية قديمة بحيث لا تعرف أحيانا بدايتها وهدا ما تنفق فيه جميع الشعوب فإن تعامل الشعراء الإغريق مع مثل هذه الاسطورة يعد مثلا

مبكرا ودرسا مفيدا في كيفية التعامل مع التراث وإعادة صياغته للتعبير عن الحاضر. وبصدق هذا على هوميروس نفسه الـذي يمشل الصفحة الأولى في كتاب الأدب الإغريق. لأنه دون شك قد ورث الأساطير التي يتعامل معها عن أجيال سابقة من الشعراء المتجولين الذين ربما كانوا قد أخفوها عن الشرق الأسيوى أي مسن حضارات الشرق القديم. المهم أنه كان من الطبيعي أن تشغل قضية التعامل مع التراث الكثير من صفحات كتابنا هذا. فني كل فن من فنون الأدب الإغريق نحاول دائما أن نمسك بالخيط من أوله ثم نتابعه إلى النهاية لنرى ماذا طرأ عليه من تحول وتبدل. وبذلك نلق الضوء على علاقة الجديد المستحدث بأصوله القديمة الموروثة لكي يتسنى لنا تفهم ديناميكية التطور الأدب في بلاد الإغريق.

لعل هذا الكتاب ـ حصيلة جهدنا المتواضع ـ قد وضع لنفسه آمالا وأحلاما تفوق قدراته. فقد يكون من العسير تحقيق الكثير مما يتطلع إليه، وعلى أية حال يكفيه طموحا أنه يرصد مثل هذه الأهداف ويرسم الطريق إليها ويترك مهمة تحقيقها على نحو متكامل لأجيال أخرى قادمة ـ بإذن الله ـ من الكتب والـدارسين الأكثر عمقا وتخصصا والأوفر تفصيلا وتدقيقا. كل ما نرجوه من كتابنا هذا أن يكون قادرا على تمهيد الأرض لزرع المستقبل الواعد في دنيا الثقافة الكلاسيكية بالعالم العربي.

ولما كنا قد نشرنا جزءًا كبيرًا من هذا الكتاب في سلسلة عالم المعرفة الكويتية بعنوان «الشعر الإغريق تراثًا إنسانيًا وعالميًا» فقد لـزم التنبويه إلى أننا في هـذا الكتاب الذي بين أيدينا قد وسعنا بعض الشيء في الجزء المنشور، ثم أضفنا بابين كاملين لم يسبق نشرهما عن النثر الإغسريق والأدب السكندري. وإذا كنا بتلك الإضافات نستهدف إستكمال مراحل تطور الأنب الإغريق فإننا في الواقع لازلنا بحاجة إلى متابعة هذا التطور إبان العصر الروماني والبيزيطي وذلك في مرحلة قادمة بإذن الله.

ولقد أثار الجزء المنشور سلفًا حوارًا واسع النطاق على إمتداد الوطن العرب كله. ولا يتسع المجال هنا لذكر كل ما نشر عنه فى المجلات الدورية المتخصصة أو الصحافة ووسائل الاعلام المختلفة بالإضافة إلى السدراسات المتخصصة والسكتب

والرسائل الجامعية التي إتصلت به على نحو أو آخر. نترك ذلك كله ونكتنى بمحاورة بعض الأساتذة من المهتمين بشئون الأدب الإغريق على نحو ملحوظ ومثمر. لقد أفدنا من مناقشات هؤلاء الأساتذة ونحن نعد كتابنا هذا للنشر. فقد كانت لهم نظرات ثاقبة وآراء قيمة لا في الجزء المنشور سلفًا من كتابنا فحسب بل وفي التراث الإغريق برمته وفي علاقته بالحضارة الإنسانية ككل.

فنى ندوة «مع النقاد» بالبرنامج الثانى الإذاعى وبتاريخ ١٩٨٤/١١/٢٨ أئى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق على الكتاب ثناء مستطابًا ثم أخذ عليه أنه لا يعترف للمصريين القدامى بالأسبقية فى معرفة وممارسة فن المسرح. ولأستاذنا الفاضل إهتام خاص بالمسرح المصرى القديم فهو الذى سبق أن ترجم كتاب إتين دريوتون عن هذا المسرح وله الكثير من الدراسات فى نفس المجال. وبإختصار شديد نشير إلى أن كتابنا هذا قد أكد فضل مصر وبالاد الشرق على الحضارة الإغريقية لأن أول عنوان فيه يتناول المصادر الشرقية لأشعار هوميوس. وإن كان ذلك لا ينفى إعتقادنا بأنه إذا كان المسرح المصرى القديم بذرة وضعت على ضفاف النيل فإنها لم تنضج وتثمر إلا فى بلاد الإغريق.

ولعله من المفيد هنا أن نقتطف جزءًا صغيرًا من حديث الدكتور عبد المنعم تليمة \_ أستاذ النقد والأدب العربي بجامعة القاهرة \_ في ندوة «جمعية الأدباء» يوم ١٩٨٤/١١/٢١ إذ قال:

«ثلاث مآثر تتصدر هذا الكتاب لمن على بصر وعلى نظر بهذا الأمر وبهذا الميدان. أول شيء أن المؤلف على وعي كامل بأن القضية أو الإشكالية التي تواجه الأداب الحديثة هي إشكالية كيفية التعامل مع التراث. ولذلك منذ صفحاته الأولى إلى آخر صفحة في الكتاب وهو يؤكد تمامًا على أن عظمة هوميروس وخلوده يكمنان في أنه إستوعب ما سبقه من تجاريب ومحاولات في الموروث اليوناني الشعبي القديم وأن إمداده لهذا الأمر لم يكن إلا إنضاجًا لموروث قديم وكيفية محصوصة، فذة وعبقرية، للتعامل مع موروث أمته. هذه مسألة تسعدنا نحن أصحاب الدراسات الأدبية وتضعنا مباشرة إزاء الخط الصحيح للتعامل مع الموروث البشري إنسانيًا كان هذا الموروث أو قوميًا. الأمر الثاني في هذا الكتاب الذي نحمده ونقف أمامه طويلا

أن صاحب الكتاب يرد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في هذا الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية. وهذا الأمر ربما يسعد أصحاب الفكر القومي الضيق، يسعدهم لأن بضاعتنا ردت إلينا. . . لكن الكاتب العالم لم يتخذ هذا سبيلا وإنما إتخذ سبيل العلم الحقيق. فهو لم يباه بمثل هذا الأمر ولم يتعسف أشياء وإنما جعل الأمر على أساس أنه محاورة إنسانية تتجاورها الحضارات. . . أما المسألة الثالثة فهي مسألة عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريق فأشار إلى كيف أن الأقدمين من العرب قد أوغلوا أيما إيغال في التعرف على تلك المصادر الإغريقية ».

وإعترض الدكتور عبد المنعم تليمة على فكرة التطور البطبيعى للأدب الإغريق وهو فى ذلك يتفق مع الدكتور يجيى عبد الله أستاذ البدراسات اليونانية والملاتينية اللذى أثار نفس الإعتراض فى الندوة الإذاعية المشار إليها سلفًا. وفى هذا الصدد نود التنويه إلى أن الكتاب الذى بين أيدينا لا يقول بأن الأدب الإغريق قد تبطور آليا من الملحمة إلى الشعر التعليمى فالشعر الغنائي والدرامي وهلمجسرا. بيل إننا لا نتصور أن يتطور أى أدب فى العالم تطورًا آليًا. ودليل ذلك أن الكتاب الذى بين أيدينا حافل بالتداخلات الموجودة فيا بين الأجناس الأدبية التي يقدمها. وهي تداخلات بدأت مع النشأة والتطور وإستمرت حتى النهاية ولا زالت موجودة إلى يومنا هذا. ولكننا عندما نتحدث مثلًا فى الباب الأول عن الشعر الملحمي ونقول عصر الملاحم فهذا لا يعني سوى أن الغلبة كانست لهذا النبوع الأدبي. ولكن الإزدهار الملحمي نفسه هو الذي تمخض عنه الشعر التعليمي. وفي ظل الإثنين ولد الشعر الغنائي ولكنه لم يزدهر إلا بعد زوال عصر إزدهارهما وهكذا. وبدراستنا للظروف التاريخية والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتاعية وجدنا في ذلك تبطورًا طبعيًا، هذا كل ما قصدنا إليه.

وعلى أية حال فإننا نتوجه بالشكر العميق والإمتنان لكل الأساتذة الأفاضل الذين ساهموا فى إثراء النقاش حول الأدب الإغريق تراثًا إنسانيًا وعالميًا. ولا نسى الإشارة إلى آراء الدكتور فخرى قسطندى أستاذ الأدب الإنجليزى وتركيزه على نقطتين أساسيتين الأولى أن هذا الكتاب هو أول دراسة تدعو إلى الفهم الصحيح للأدب الإغريق بإعتباره أدبًا شفويًا مسموعًا لا مكتوبًا مقروءًا. والنقطة الشانية أن

هذا الكتاب يأخذ على عاتقه مهمة ضبط المعلومات وضبط الأسماء الإغريقية.

ولعل أهم ما خرجت به من كل هذه المناقشات هو أن الثقافة المصرية والعربية تفتح ذراعيها مرحبة بكل جهد صادق لتوثيق علاقتها التاريخية بالتراث الإغريق والرومان، وهذا ما يحثنا على المزيد من مواصلة الجهد.

والله ولى التوفيق.

القامرة في ١٩٨٦/١١/٢٣

أحمد عتان



#### البّابُ الأولت

#### طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته من الملحمة إلى الشعر التعليمي

« دعنا نبداً في أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون اللائي بملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن في مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس، أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون، ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس وهيرا مليكة السهاء والأرض »

هيسيودوس



#### الفصُّ لِ لأوَّل

#### هوميروس المبدع الأول

#### ١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية

لا تشغل الدراسات الهومرية المهتمين بالشعر الملحمي فحسب بل تهم أيضا كل من له علاقة بدراسة الأداب قديمها وحديثها. فهوميروس هو ينبوع الأدب الإغريق الذى إنبثق جارفا من قمة شاهقة فسالت منه الأنهار هنا وهناك ونهل منه كل من جاء بعده في الأدب الإغريق والروماني ثم الأوربي والعالمي. صارت أشعار هوميروس بمثابة كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الإنسانية وتجسد التفوق البشرى. يقسول أفلاطون أن من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعا هيمنة تامة (١٠). ويعتبر هيراكليتوس أشعاره منجها لا ينضب معينه من الورع الديني والحكمة الفلسفية (٢٠). ولم يقتصر تأثير هوميروس على الشعر بل إمتد إلى فنون النثر لأن الناثرين تعلموا منه كيف يسردون قصة طويلة في أسلوب أدبي شيق، حتى أنه يمكن إعتبار تاريخ هيرودوتوس وكأنه ملحمة نثرية. وهكذا صار هوميروس بجرور الزمن في نظر معجبيه من الإغريق والرومان الشاعر الذي لا يخطئ. إذ لابدَ دائمًا من البحث عن المعنى الخنى الذي لم نعيه أو نستوعبه، ولا مناص في النهاية من أن يكون هو الصائب ونحن الخطئون. وفي العصبور الـوسطى أصبح هـوميروس (وفرجیلیوس) منبعا لکل فتوی ومصدرا لکل حکمة ودرسا فی کل فن فلا مفر من. إيجاد سند قوى من أشعاره إذا أراد أي إنسان أن يثبت حجته أو يدعم رأيه في أية مسألة مطروحة علمية كانت أم فلسفية، دنيوية أم الاهوتية.

وعزّ على جميع الأدباء والشعراء أن يرقوا إلى مستواه فقدسوه. وتعذر على النقاد والباحثين أن يؤمنوا بوجوده فأنكروه وقالوا أنه أسطورة من الأساطير. وهكذا نشأت أعوص مشاكل التاريخ الأدبى أى المشكلة الهومرية.

لقد أثار ظهور هوميروس - أعظم الشعراء طرا - في بداية تاريخ الأدب الإغريق هذه المشكلة. فأصر بعض العلماء والفقهاء على أن هذا الشاعر لم يوجد على ظهر الأرض قط وأن إسمه هـوميروس Homeros - ويعنى إما «البرهينة» أو «الأعمى» أو حرفيا «الذي لا يبصر» (ho me horon) - منحوت أبدعه الخيال الأسطوري. وذهب البعض إلى القول بأنه كان هناك عدة شعراء - لا شاعر واحد - بهذا الإسم. ثم خفف هؤلاء من غلوائهم وقالوا أنه كان هناك على الأقيل شاعران بهذا الإسم أحدهما نظم «الإلياذة» والآخر هو مؤلف «الأوديسيا». وجدير بالذكر أن جذور المشكلة الهومرية تبدأ من العصر السكندري عندما بذرت بذور الشك في نسبة الملحمتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة «الفاصلين» الشك في نسبة الملحمتين إلى هوميروس حيث رفضت جماعة «الفاصلين» هوميروس الشاب المتحمس أما «الأوديسيا» فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أي فترة النضج والتعقل. يقول أحد النقاد الإغريق القدامي «ومن ثم فيمكن للمرء أن يثبه هوميروس في الأوديسيا بالشمس ساعة الغروب» (۳).

وقبل أن نترك إشارتنا هذه السريعة إلى المشكلة الهومرية (1). لا يفوتنا التنويه إلى أن أول من أعطاها الطابع الأكاديمي المثمر هو العلامة الألماني الأشهر ف. أ. فولف بكتابه «مدخل إلى هوميروس» (Prolegomena ad Homerum) المنشور عام ١٧٩٥م. ويلغ من قوة تأثير أبحاث فولف أن كل من أتى بعده من العلماء الرافضين لوجود هوميروس إعتبر فولفيا أي من أتباع نظرية فولف. وتتلخص هذه النظرية في القول بأن ملاحم هوميروس لم تدون في عصر نشأتها الذي لم يعرف فين تدوين الأدب. كما أنها لا يمكن أن تحفظ عن ظهر قلب ويتناقلها الناس شفاهة عبر الأجيال لمتنالية لأنها تبلغ من الطول ما يعجز أي عقل بشرى عن حفظه. وعلى أية حال فلقد لعب فرسان المشكلة الهومرية دورا مهما في تسطوير الدراسات الكلاسيكية (والإنسانية بصفة عامة). لقد حققوا نتائج هائلة لأن أبحاثهم كانت نخلصة وجادة وهي التي إجتذبت الكثير من الأقلام للكتابة عن هوميروس، وهي الستي لفتست الأنظار إلى كثير من الجوانب والتفاصيل التي كانت مهملة من قبل. ونعني بعض النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار النواحي الأدبية والنحوية والعروضية وكذا الجانب التاريخي وعلاقة هوميروس بالآثار

وما إلى ذلك. فأقطاب المشكلة الهومرية هم الذين وضعوا الدراسات الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة على الطريق السليمة. منهم فهمنا كيف كان الشعر الملحمى يؤلف وينشد أى ينشر على الناس. فليس الأمر متعلقا بشاعر أعمى ملهم أوحى إليه منذ الصبا أن يتغنى بالأشعار البطولية ولكنه على الأرجح رجل مثقف يعمل فى مثابرة وعناية ملموستين، يدرس ويهضم ويتمثل ما سبقه من تراث شفوى متناقل ثم يعيد إفرازه فى شكل جديد مبتكر وأصيل. وإلى مفجرى المشكلة الهومرية ندين بمعرفة حقيقة أن نصوص هوميروس لم تك نهائية قبط بسل أدخلست عليها التعديلات وأقحم عليها الكثير من الأبيات من حين إلى حين، ببل وربها تبدلت لغتها ذاتها كلها تقادمت وبدت عتيقة مغلقة لا تفهم أو مبتذلة لا تمتع. ومن ثم فإن هوميروس هو ما نملك من أشعار بصفة عامة أما إذا دققنا فى التفاصيل والجزئيات فلربها نخرج بثيء آخر(أ).

وجدير بالذكر في هذا المقام أن رائد الرومانسية المثالية في ألمانيا أي الشاعر شيللر كان معارضا قويا للنظرية الفولفية بيد أنه لم يكن يتقن اللغة الإغريقية إتقانا يتيح له قراءة نصوص هوميروس. أما جوته فيلسوف ألمانيا الأشهر فقد كان فولفيا متحمسا أثناء تأليفه «هيرمان ودوروثيا» بل ذهب إلى ما وراء الفولفية ذاتها في بعض الأحيان. فإذا كان فولف يعتقد بوجود هوميروس ويؤرخ له بالقرن العاشر ويسند إليه بعض الأشعار الرئيسية في صلب «الإلياذة» و «الأوديسيا» فإن جوته آمن بأن عددا من أتباع أو «أبناء هوميروس» (Homeridai) هم الذين قاموا بتأليف الملحمتين تأليفا جماعيا. بيد أن جوته عاد ليعدل في آرائه فيا بعد وأثناء تأليف وقصة أخيلليوس» وأصبح أكثر ميلا للإعتقاد بوجود وحدة تسأليفية في الملاحسم الهومرية. أما الناقد الألمان الكبير شليجل فقد شايع فولف بالا أدن تحفظ. ولا يتسع الحجال لتتبع سائر مواقف الأدباء والمفكرين الألمان والأوروبيين من المشكلة الهومرية. ومن حسن الحظ أن الدارسين المتخصصين والباحثين الجادين بميلون الأن أن ينكبوا على نصوص هوميروس نفسها فحصا ودرسا، تمحيصا وتدقيقا في هذه

تمود كل التواريخ المذكورة في هذا الكتاب إلى ما قبل الميلاد وفي المرات القليلة التي سنشير فيها إلى
 السنوات الميلادية سنتيمها بالحرف م.

الزاوية أو تلك النقطة دون أن يهدروا مزيدا من الوقت حول التساؤل ما إذا كان هوميروس حقيقة واقعة أم محض خيال. ونحن إذ نحبذ هذا الاتجاه وندعو إلى عدم نبش الرماد مرة أخرى في هذه المشكلة الشائكة نشيد بالثمار النافعة الستى جنتها الدراسات الأدبية من أبحاث أقطابها.

ونحن نرى أن الدراسات الهرمرية قد أغفلت جانبا مهما ربما يلعب دورا جوهريا في حل المشكلة الهومرية أو حتى فك بعض طلاسمها. ونعني المصادر الشرقية لملاحم هوميروس. وبالطبع فإن مثل هذا الموضوع يحتاج إلى مجلدات ضحمة ولا يتسبع كتابنا هذا للخوض في غيار تفاصيله وسنكتف هنا بلمس أهم الجوانب. وسادي ذي بدء نرى لزاما علينا توضيح أن فن الأدب ليس من إختراع الإغسريق كما يسظن الكثيرون. فقبل أن يظهر الإغريق (أي الهيللينيون) في شمال البحر الإيجي كان حلًّا الفن قد قطع أشواطا من التطور والنضج في بلاد سومر وآكاد ومصر. وفي منتصف الألف الثانية عندما إستقر الإغريق حول البحر الإيجبي وبدأوا يسظهرون قسدراتهم الحضارية وإتصلوا بالحضارة المينوية في كريت كانت حضارات آسيا الصغرى - مشل الحضارة الحيثية بالأناضول والحضارة السامية في أوجاريت أي رأس شمامرا في شمال سوريا – قد عرفت الفن الأدبي ومارسته بدرجة عالية من الوعي والـوضوح وبلخـت به مستوى رفيعا من الإتقان والنضج. ومن هذه الحضارات جميعا تعلم الإغسريق بطريق مباشر أو غير مباشر بعض المدروس الأولية في مضهار المدنية والتحضر. أخذوا عنهم بعض الحكايات الشعبية عن الألهلة أو الأبطال. ونقلوا عنهم بعض الأفكار عن النظام الكون واللاهوق، وكذا بعض التراتيل والأناشيد الستي تمجسد الآلهة أو أشباه الآلهة من البشر الأحياء والموق. يقول بعض علماء الأساطير أنه قسد أصبح من المسلم به أن الإغريق قد أخذوا عن الشرق فكرة تتابع حكام السهاء أي التسلسل في أنساب الألحة. وهي الفكرة التي نجدها في أشعار هوميروس، وإن لم تتبلور إلا في قصيدة ، أنساب الألحة ، لهيسيودوس كها سنرى في الفصل التالي من كتابنا هذا. إلى الشرق أيضا تعود تسمية هوميروس للمحيط (Okeanos) أنه أمسل كل الأشياء وهي التي أصبحت فها بعد أساسا للفكرة الفلسفية التي صاغها ثـاليس (طاليس) في نظريته الفائلة بأن الماء هو الأصل الشابت والأزلي في همذا الكون<sup>(٠٠</sup>). ولربحا تعلم الإغريق من أهل الشرق كذلك أن هناك ما نسميه فن الكتابة الأدبية أى فن التأليف الذى يختلف بالطبع عن حديث الحياة اليومية من ناحية والكتابة التخصصية الدقيقة من ناحية أخرى.

ولكن الإغريق تميزوا بالقدرة الفائقة على أن يصنعوا بما ياخذون عن الغير شيئًا جديدًا يتفق مع طبائعهم وميولهم ورؤيتهم للحياة وأسلوب معيشتهم، حتى أنه صار من المتعذر أن نحدد بدقة مقدار ما يدينون به لحضارات الشرق القديم. وإتجه الدارسون إلى القول بأن ما أخذوه عن الأخرين يقل بكثير عها أضافوه من عندياتهم وطبق هذا الحكم أول ما طبق على هوميروس.

وملاحم هوميروس هي أقدم ما وصلنا من الأدب الإغريق. بيد أنه لمن المرجح أن تكون بذور الشعر الملحمي الأصلية قد جاءت من الأناشيد والتراتيل الدينية التي تتغنى بأعجاد الألهة والتي كانت تلق أو تنشد في الأعياد والمهرجانات العامة. ولقد نظم هذه الأشعار شعراء مجهولون أو بالأحرى أسطوريون، إذ لا نعرف عنهم سوى أسماءهم ومنهم أورفيوس وموسايوس وإيومولبوس. وجدير بالذكر أن أول المسابقات الشعرية التي كانت تقام في بلاد الإغريق كانت تقوم على الأشعار الدينية وتركزت في دلني مركز العبادة القديم (1). ومن ثم كان الشعر الملحمي في بداية عهده من عمل وإلقاء مغنى المعبد أو منشده الذي كان يعزف أثناء الإنشاد على القيشارة. ويبدو أن هذا الفن الشعرى الديني قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة ويبدو أن هذا الفن الشعرى الديني قد جاء بلاد الإغريق من مراكز الحضارة الشرقية القديمة عبر آسيا الصغرى، المهم أنه كانت هناك أشعار تنشد حتى قبل الخروب الطروادية، وهي أشعار تركت بصابها بالطبع على الملاحم المتى نسظمت الحروب الطروادية، وهي أشعار تركت بصابها بالطبع على الملاحم المتى نسظمت لتروي أحداث هذه الحروب.

ويبدأ الأدب الإغريق بالنسبة لنا - بل ولإغريق الفترة الكلاسيكية - عند منتصف القرن الثامن. فلدينا من نتاج ذلك الزمان بضع وثائق أدبية عبارة عن شذرات متفرقة مرسومة على الأوانى أو منحوتة على الحجر وعثر عليها فى أماكن متباعدة مثل أثينا وإيثاكي وبيراخورا (على الخليج الكورنثي) وإيسخيا (على خليج نابلي في جنوب غرب ايطاليا) وغيرها. وبعض هذه الشدرات متصل بحسوضوع الاحتفالات الدينية وبعضها يتحدث عن الخمر والحب والرقص والصداقة وما إلى

ذلك. وبعضها يهدف إلى تخليد ذكرى هدية ما قدمت لهذا الإله أو تلك الإلهة تقربًا وتكريًا. وكلها منظومة فى الوزن السداسى ولم ينظمها شعراء محترفون. والسبب فى أننا لا نملك شيئًا من النتاج الأدبى الإغريق قبل منتصف القرن الشامن بسيط. وهو أن الإغريق لم يعرفوا الأبجدية قبل ذلك التاريخ فلما عرفوها إستطاعوا فى خلال أربعة أو خسة قرون أن يكتبوا بها أدبًا من أرقى الإداب العالمية. ولما كانت ملاحم هوميروس تمثل قمة ما وصل إليه أدب هذه الفترة فإنها تحمل بعض سمات التشابه مع الشذرات التي وصلت إلينا منه كما أن هذه الملاحم لابد وأن تكون قد وقعت تحت تأثير الحضارات الشرقية.

خلف الأشعار الهومرية إذن يقبع ماض طويل وتراث عريق من أعمال أدبية لم تصل إلينا، لأنها في غياب فن تدوين الأدب لم تكتب ولكنها ألقيت شفاهة وتناقلتها الأجيال قرنا بعد قرن من خلال الرواية المسموعة لا الصحف المقرؤة. ومن ثم لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن هذا التراث الشعرى الشفوى – المفقود الآن – وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم كتاب الأدب الإغريق.

ويشيء من اليقين يمكن العودة بهذا الأدب المفقود إلى حوالى عام ١٦٠٠ - المنافقة ويشيء من اليقين يمكن العودة التي سماها القدامي بالحضارة الآخية وتحمل الآن اسم الحضارة الموكينية. يطلق هوميروس على أهل ذلك العصر إسم «الآخيون» أو «الدانائيون». على أن الإسم الأول هو الأكثر شيوعًا وشمولاً. وكان الآخيون يتكلمون لهجة قديمة من اللغة الإغريقية (أي الهيللينية) وصلتنا بعض الأمثلة منها على ألواح من الفخار إكتشفت في كنوسوس بكريت وفي موكيناي نفسها وكذا في بيلوس بإقليم ميسينيا. وفك طلاسم هذه اللغة الفقيه النابغة ما يكل فيتريس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبليون فيتريس عام ١٩٥٣م فقدم للحضارة الآخية بذلك خدمة تعادل إنجاز شامبليون الفرنسي بالنسبة للحضارة الفرعونية عندما حل رموز الهيروغليفية المنقوشة على حجر رشيد مستعينا بالنص الإغريق والديموطيق على نفس الحجر.

ذلك أنه فى أواخر القرن الماضى تمكن هينريش شليان من العشور على موقع طروادة وإنتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس وإكتشف أكروبوليس مدينة

أرجوس وموكيناي (عام ١٨٧٦م) وتيرنس (عام ١٨٨٤م). وتـوالت بعـد ذلك عـدة إكتشافات أثرية أخرى في مواقع متصلة بالحرب الـطروادية ومـلاحم هـومبروس. ولوحظ أن مساكن زعهاء تلك الفترة كانت بمثابة حصون حربية حقيقية. فأحيطت قلعة تيرنس على سبيل المثال بسور خارجي مبنى من صخور ضخمة للغاية عما جعل إغريق العصر الكلاسيكي يعتقدون أن الكيكلوبيس - وهم من سلالة العمالقة جيجانتيس الأسطورية - هم الذين أقاموه. وفي موكيناي كان المدخل الرئيسي للقصر يقع بين حائطين أقيمتا بطريقة تجعل المهاجمين يتعرضون لهجوم دفاعى مضاد من ثلاث جهات في وقت واحد. أما البوابة فتحمل في مقدمتها العلوية نقشا بارزا ثلاثي الشكل نحت عليه أسدان يقفان وجها لوجه على جانبي عمود ويسند كل منهما قدمه الأمامية على قاعدته. وكانت رأساهما في الأصل تسواجهان المهاجمين المعتدين بهدف إرهابهم أو ردعهم. وعثر شلبهان في مقابر الملسوك والأمسراء بمسوكيناي على أسلحتهم ومجوهراتهم وأقنعتهم الجنائزية المصنوعة من المذهب، وهمكذا ثبست أن هوميروس صادق في وصفه لمدينة موكيناي على أنها «غنية بالذهب». ومن الجلي أن مثل هذه الكنوز الضخمة ما كان للآخيين أن يحصلوا عليهـا إلا بعــد أن خــاضـوا غهار حروب طويلة وحققوا فتوحات كبيرة في بلدان بعيدة من الأرجيح أنها بآسيا الصغرى موطن المهالك القديمة والغنية. ولقد إعتقد شلمان أنه قــد عــثر على مقــابر وأقنعة الدفن وبقايا أجساد أجاممنون وكليتمنسترا وغميرهما ممن أبسطال الحسرب الطروادية. بيد أنه ثبت فها بعد أن هذه الأشياء تنتمي إلى عصر ما قبل هذه الحرب أي إلى القرن السادس عشر. على أية حال فلقد اكتشف فها بعد «كتر أتربوس ، وهو قبر والد أجاممنون الذي ينتمي إلى القرن الرابع عشر. ثم عشر على قصر أجاممنون نفسه. المهم أن هذه المقابر الموكينية - وهي على شكل خلية النحل - تنهض دليلًا قويًا على قوة وثراء ملوك موكيناى وبراعة مهندسيهم المعهاريين وتقدم صناعتهم ولاسيا المجوهرات المذهبية والفضية والأحجار السكريمة وكذلك الأواف الفخارية التي تحمل رسوما راثعة. وتم العثور في هذه المقابر والقصور على حوائط ذات رسوم ملونة وسيوف وخناجر مرصعة بالذهب والفضة.

وواضح أن الحضارة الموكينية بصفة عامة عسكرية الطابع بيد أن الفنون قد

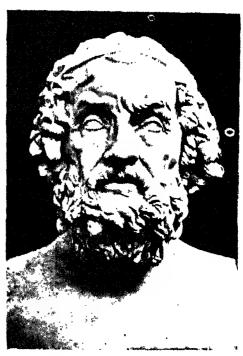
تطورت فى ظلها تطورًا ملحوظًا. فإحتل الشعر على ما يبدو مكانة ملموسة وإن إقتصر دوره فى الغالب على مدح الأمراء الأحياء والثناء على من مات منهم. وينظر إغريقو الفترة الكلاسيكية إلى بناة الحضارة الموكينية على أنهم أبطال ويعتبرون أن عصرهم هو عصر البطولة بل ويعتقدون أن دماء إلهية تجرى فى عروقهم إذ حققوا من الإنجازات الحضارية ما لم يستطع أى جيل من الأجيال التالية أن يصل إلى مستواها. وإعتقد إغريقو الفترة الكلاسيكية كذلك أنهم قد ورثوا عن أولئك الأجداد والأبجاد قصصا خالدة تعالج موضوعات نبيلة وعببة إلى النفس وقصضا أخرى غيفة تعالج موضوعات مفزعة غير عببة. وقالوا أن هذه القصص وتلك تقوم على أساس من الواقع أى لها بذور تاريخية وقعت بالفعل فى الزمن السحيق.

كان للعصر الموكيني نظامه الإداري والبيروقراطي وكذا نظامه في الكتابة. وكل ذلك مسجل على لوائح فخارية تحمل إهداءات للآلهة وأسماء للأراضي أو الممتلكات والعمليات العسكرية وما إني ذلك. ونظام الكتابة الموكينية (Linear B) ليس أبجديا بعني أنه مقطعي يتكون من حوالي سبع وثمانين علامة دالةعلى الحروف المتحركة والساكنة التي تتلوها حروف متحركة. إنه أشبه ما يكون بنظام الإختزال في عصرنا الحديث. ومن ثم فهو بطبعه لا يصلح لأغراض جماهيرية بل إقتصر استخدامه على الأغراض الرسمية المحدودة. وهذا بالقطع يعني أنه لم يستخدم في تدوين الأدب. وعندما إختفت الكتابة الموكينية بعد الغزو الدوري الكاسح حوالي عام ١٢٠٠ كان الشعري من جيل إلى جيل في جميع أنحاء بلاد الإغريق ومستوطناتهم على ساحل آسيا الصغري التي وصلها الإغريق منذ حوالي عام ١١٠٠.

لا تتضمن الملحمتان الهومريتان أية إشارة إلى معرفة الإغريق آنذاك بفن الكتابة أو على الأقل فن تدوين الأدب. فالعلامات المميتة (semata lygra) المشار إليها ف الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ١٦٨) فى ثنايا أسطورة بيليروفون يفترض أنها تشير إلى نظام الكتابة الموكينية الذى أشرنا إليه. ولربما إنتشرت الكتابة الموكينية هذه بتوسع الإمبراطورية الموكينية نفسها فى نهاية القرن الثانى عشر ولكننا لا نملك الدليل على ذلك. ولقد قامت الحضارة الموكينية على ثلاثة عناصر رئيسية، العنصر الأول



شکل ۲ بوابة الأسود فی مرکینای بمنطقة أرجوس



شکل ۱ تمثال لهومیروس یعود للقرن الثالث ق. م، تم اکتشافه عام ۱۷۸۰ فی بایای Baiae بایطالیا وهو محفوظ الآن بمتحف نابلی



شكل ٣ إحدى اللوحات التي عثر عليها في كنوسوس بكريت، وتحمل الكتابة المسماة I.inear B والتي تؤرخ بعام ١٤٠٠ ق. م

المحلى للبلاسجيين أقدم سلالة سمعنا عنها في بلاد الإغريق. أما العنصر الثالث فهو تأثير الحضارة الكريتية المينوية. وبما لا شك فيه أن المهاجرين من الشمال قد جـاءوا عبر آسيا الصغرى وجلبوا معهم بعض التأثيرات من حضارات الشرق. أما الأشر الشرق - ولاسيا الفرعون والفينيق - على حضارة كريت المينوية فملا يحتساج إلى تأكيد. وكان الحيثيون في آسيا الصغرى قد نقلوا عن البابليين نظاما للكتابة. أما كريت فقد عرفت الكتابة منذ الألف الثانية على أفل تقدير وإستعملت لغة لم تفك طلاسمها حتى الآن بصفة تامة وتشبه اللغة الصينية. وإذا كان الآخيون في الأصل شعبا من الأميين فإنهم عندما قدموا من الشهال في إتجاه الجنوب وصلوا إلى مناطق تعرف الكتابة وتمارسها من زمن بعيد. وتبنوا هذا الفن ولكن من الملاحظ أن النظام الكريتي للكتابة لم يكن شائعًا في بلاد الإغريق الرئيسية إبان العصر الأخيى أى الموكيني. وحدثت طفرة ملموسة عندما تبني الإغريق الأبجدية السامية الشهالية والتي أسموها «الحروف الفينيقية »(٧) (grammata phoinikcia) وهمي حبروف تشبه إلى حد ما الحروف العبرانية وتتكون من مجموعات من العلامات كل منها يمثل ساكنا. ولقد طور الإغريق في هذه الأبجدية حتى وصلوا بها إلى ما نعرفه الآن بإسم اللغة الإغريقية والتي لا تزال حية إلى يومنا هذا بالصورة المتطورة الستى يتحدث بهما اليونانيون المحدثون. وهذه ميزة الإغريق وعلى حد قول أحد مؤلفيهم ايستعيرون من الأجانب (barbaroi) ولكنهم يضيفون الكثير من التحسينات في النهاية "(^). وبالنسبة للأبجدية الفينيقية التي إستعاروها فقد إستخدموا في البداية بعض العلامات للمدلالة على حروف الحركة. ثم إستبدلوا تلك العلامات بأشكال مبتكرة تماما أي حروف جديدة لم تكن موجودة في اللغات السامية، وربما أخذوها عن مصادر أخرى. المهم أنهم في النهاية توصلوا إلى الأبجدية الإغريقية التي هي أصل الأبجدية السلاتينية وبالتالى فهي جدة بعض الأبجديات الأوروبية الحديثة أيضًا. المهم أن الإغريق لم يعرفوا هذه الأبجدية قبل منتصف القرن الثامن على أقل تقدير.

ويقدم الباحث بيدج أدلة واضحة من أسلوب ولغة ملحمتي هوميروس على أنها تنبعان بالفعل من عدة مصادر مختلفة (٩)، أي أنها تقعان عند مصب تراث شعري عريق له عدة روافد ومما لا شك فيه أن التقدم في فنون الكتابة والنسخ والتوسم ف تدوين الأدب يأت على حساب عمل المنشد الملحمي (aoidos) الراوي للأحداث البطولية. أي أن التدوين أمر لا يتفق مع طبيعة الشعر الملحمي الأصلية وهذا ما سيتضح لنا من دراسة التقنية الملحمية الهومرية ومتابعة ما طرأ عليها عبر العصور حتى تلاشت وحلت محلها ملاحم مكتوبة أى مصطنعة. وكان من المكن أن تتحور وتتجدد ملاحم هوميروس مع مرور الزمن. وكان من المحتمل أن تتبدد أيضا لو لم يأت الطاغية الأثيني بيسيستراتوس ويؤسس نظاما جديدا للإنشاد الملحمي يسمى النظام الرابسودي، حيث إختفت قيثارة الراوى القديم وتزود الراوي المستحدث بدلا منها بعصا (rhabdos). وكان عليه أن يغني في كل مرة قصيدة مكتملة، أي أنشودة رابسودية (rhapsode) تبدأ من حيث إنتهت السابقة (cx ypolepseos). النظام الإنشادى الذى أسم بيسيستراتوس إذن يقوم على الإلقاء من الذاكرة إعتادا على نص مكتوب وموثق يمكن الرجوع إليه في أي وقت، وهو النص الذي صار يعرف بإسم تحقيق أو تنقيح بيسيستراتوس، وإذا كان هذا التنقيح المدروس قد حفظ أشعار هوميروس من الضياع فإنه قد قضى على كل فرصة للتجديد في تقنية الشعر الملحمي، وهذا أمر طبيعي بالنسبة لفن كان قد بلغ قمة النضج أصلا. ولقد كتـب شيشرون الخطيب الروماني المفوّه عام ٥٥م تقريبا ـ أي بعد أن كانت الدراسات الفقهية والتحقيقات العلمية في الاسكندرية قد إنتهت وأصبحت معروفة للجميع بنتائجها \_ وقال إن بيسيستراتوس طاغية أثينا هو الذي إبان القرن السادس دقد رتب كتب هوميروس التي لم تكن ِمن قبل على هذا الترتيب الذي نعرفه "(١٠). وإذا كان هذا صحيحا فإن الأشعار الهومرية ـ وبصورة قريبة للغاية من النصوص التي وصلتنا . كانت تنشد في أعياد الباناثينايا الأثينية فيا قبل عام ٥٢٧،

لكن مازال هناك سؤال بلا جواب، فنى مثل هذا المسار المطرد للشعار المومرية أين يمكن أن نجد هوميروس نفسه؟ من المؤكد أن الذى حول الأغان الملحمية الصغيرة والمناسبة لحفلات الإنشاد والسمر إلى قصيدة كبيرة هو شاعر متأخر ولاحق للفترة التى ظهرت فيها هذه الأغانى إبتداء، وبعبارة أخرى فإن هوميروس يأتى فى نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمى لا فى بدايته، وعليه فإن التفكير

المنطق يرجح أن هوميروس لا يمكن أن يكون قد عاش قبل القرن الشامن. ولكن علينا أن نضم في الإعتبار أن هذا التفكير المنطق ـ وهـ و كل مـا نملك ـ يمـكن أن يكون مخطئا. وعلينا أن نتذكر أن الإغريق على وجه العموم، وإن قبلوا بـوجود هوميروس وبنسبة الملحمتين والإلياذة، و والأوديسيا، إليه، لم يتفقوا على تحديد العصر الذي عاش فيه. فمنهم من جعله يعاصر الحرب الطروادية التي يصف أجداثها، ومنهم من جعله يعيش بعدها بعدة قرون. أما بالنسبة للدلائل الـداخلية المستمدة من نص الملحمتين فهي أيضا متضاربة وغير مؤكدة فمثلا يقال أن الإشارة الواردة في « الإلياذة » (الكتاب السادس بيت ٣٠٢ ـ ٣٠٣) والتي تتحدث عن تمثال ف وضع الجلوس تشي بأن التاريخ المشار إليه لا يمكن أن يكون قبل القرن الشامن حيث بدأ فن النحت الإغريق يتطور إلى مرحلة جديدة متحررا مـن تـاثير النحـت المصرى. بل إن وصف درع أجاممنون في نفس الملحمة (الكتاب الحادي عشر بيت ١٩ ومايليه) يمكن أن يعود إلى ما بعد ذلك التاريخ وكذا الإشارة إلى إستخدام الفيلق (phalanx) في الحرب (الكتاب الثالث عشر بيت ١٣١ وما يليه). ومع ذلك فإن كل هذه الإشارات وغيرها الكثير يمكن أن تكون مدسوسة على هموميروس. وعلى أية حال فهناك حد زمني لا يمكن أن يكون هوميروس قد عاش بعده بإجماع آراء كل العلماء ألا وهو عام ٧٠٠. هذا ويمكن أن نحدد فترة تقريبية تقع فيها حياة هومیروس وهی ما بین ۸۵۰ و ۷۵۰.

وعا لا شك فيه أن موقع طروادة الجغرافي يمكنها من السيطرة على المصر الإستراتيجي أي مضايق الدردنيل والبسفور البحرية التي تصل البحر الإيجى بسواحل البحر الأسود الخصبة. طروادة إذن مدينة ذات أهمية تجارية وإقتصادية وعسكرية أغرت الآخيين بمحاولة السيطرة عليها. أما السبب الذي يقدمه هوميروس لقيام حرب طروادة - أي خطف هيليني زوجة ملك إسبرطة مينيلاوس على يعد الأمير الطروادي باريس - فهي الذريعة الواهية أو السبب الدبلوماسي المباشر والمعلن لتبرير حرب لها أهداف أخرى أعمق وأهم من ذلك بكثير، هذا إذا ما قبلنا بوجود هيليني أصلا. وبعبارة أخرى فإن رواية هوميروس لأسباب الحرب الطروادية هي تاريخ ما بين ١٢٨٠ و ١١٨٠ برأي معظم المؤرخين. المهم أن هوميروس يصف

أحداثا تاريخية قديمة جدا بالنسبة له إذ تسبقه بحوالى ثلاثة قرون. وهو يستمد روايته من الموروث الشعرى المألوف والمتداول شفاهة.

وعلى هذا الأساس يمكن إعتبار والإلياذة و والأوديسيا عن خلق عدة أجيال متتالية من الشعراء المتجولين. ولكن إغريق العصر الكلاسيكى إعتبروهما من تأليف شاعر واحد هو هوميروس وعلينا أن نحترم رأيهم، ولو أنهم نسبوا إليه أشعارا أخرى لا يمكن بأية حال أن يكون هو فعلا \_ إن وجد \_ مسؤلفها. وبغض النسظر عسن الفوارق بين الملحمتين إلا أن روحها العامة واحدة. يقول باورا إنه ليس من الخطأ أن نتحدث عن هوميروس \_ سواء أكنا نعنى به شاعرا واحدا أو عددة شعراء كمؤلف لهاتين الملحمتين اللحمتين اللحمتين اللحمتين الملحمتين الم

وبما أن هوميروس لا يتحدث عن نفسه في ملحمتيه ١ الإلياذة، (حوالي خمسة عشر ألفُ بيت) و ١ الأوديسيا ، (حوالي إثنتا عشر ألف بيت) فلقد إستدل البعض من ذلك على أن مكانته الاجتاعية كانت أقل من مكانة أبطاله وهم من الملوك والأمراء بل ومن مكانة جمهوره أيضا لأنه كان ينشد أشعاره في بلاط أحفاد هؤلاء الأبطال. بيد أن تشبيهاته الشعرية \_وهذا ما سنعود إليه \_ مستمدة من بيئته المعاصرة وما فيها، مما يظهر ميله إلى تصوير حياة بسطاء الناس بحرفهم اليسدوية وأعالهم الزراعية والرعوية بما فيها من أدوات بسيطة وطيور وحيسوانات وما إلى ذلك. ومن ثم قيل إن هوميروس كان شاعرا نقيرا وأعمى أو على الأقل فقد البصر في أواخر أيامه. ولعل هذه الرواية قد جاءت من الإعتقاد الشائع لـــدى مختلف الشعوب بأن المنشدين الملحمين كانوا في العادة من كفيني البصر. يضاف إلى ذلك أن النشيد الهومري « إلى أبوللو، (بيت ١٧٢) يتحدث عن شاعر أعمى من جزيرة خيوس. ويعتقد أغلب العلماء المحدثين أن هذا البيت يتحدث عن هوميروس نفسه. بل يرون أنه أيون لأن اللهجة الأيونية تغلب على أشعاره، كما أنه يعـرف مـا هـو أيوني أكثر مما يعرف عها هو دوري أو أيولي. وينازع خيسوس في الإدعساء بنسبة هوميروس إليها الكثير من المدن والجزر وفي مقدمتها مدينة سميرني (أزمير بتركيا)، بيد أن كفة خيوس هي الراجحة. ويها يعقد كل عام مهرجان «الهومريات» الـذي بـه بحاول اليونانيون المحدثون إحياء ذكرى شاعرهم القديم والمبدع الأول هوميروس.

#### ٢ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية

كيف نفهم أشعار هوميروس؟ هذا سؤال من الطبيعى أن تتعذر الإجابات عليه بتعدد الزوايا التي نقترب منها نحو هذا الشاعر الفذ. فمن الممكن على حد قول كيتو أن نعتبر هذه الأشعار وثائق تاريخية ضخمة ومن الممكن أن نعتبرها مجرد قصائد للإنشاد. وإذا كان بوسعنا أن نفحص بعض الجوانب الأثرية والأدبية والتاريخية دون الإهتام بالسيات الشعرية لهذه القصائد، فإن الأفضل براى كيتو أن نفعل نقيض ذلك، أي أن نهتم بالصفات الشعرية في ضوء الجوانب الأخرى(١٥).

وفى الصفحات التالية سنعرض لبعض الجوانب الفنية فى ملحمتى هوميروس «الإلياذة» و «الأوديسيا» محاولين إستنباط طبيعة الشعر الملحمى ووظيفته وتسليط الضوء على الأسس الفنية والتقنيات الهومرية ولاسيا تقنية الإنشاد الشفوى والوزن السداسى اللذين مارسا تأثيرا ضخا على الأدب الإغريق برمته. على أن معالجتنا للشكل الفنى الهومرى لن تنسينا المضمون، ومن ثم سنتناول بعض القضايا الإنسانية التي تثيرها ملاحم هوميروس ولاسيا ما يتصل بعلاقة الإنسان بالآلهة والكون وأيضا مشكلة الفن والإبداع وما إلى ذلك.

#### (أ) وحدة الموضوع:

لا تعالج « الإلياذة » (١٢) سوى حادثة واحدة من السنة العاشرة فى الحرب الطروادية. إذ أخطأ أجامنون فى حق خريسيس الكاهن، فلجأ الأخير يجأر بالشكوى للإله الذي يخدم فى معبده أى أبوللون الذي كان على أية حال يويد الطرواديين. فأرسل وباء على جيش الإغريق وعرف أجامنون أن لا نهاية لهذا الوباء إن لم يرجع عظيته خريسئيس (ويعنى إسمها بنت خريسيس من خريسي وهي المدينة التي أقيم بها معبد أبوللو) إلى ذوبها. وعلى مضض وافق أجامنون أن يعيدها شريطة أن تسلم إليه

محظية أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق وإسمها بسريسئيس (أي بنت بسريسيوس مسن بريسي مدينة أخرى مجاورة). فرفض أخيلليموس شروط أجماممنون، ثم إمتشل للأمر بعد ذلك غاضبا وإعتصم في خيمته ممتنعا عن الحرب، وساح بشكواه لأممه السربة ثبتيس التي بدورها توسلت إلى زيوس أن ينتقم لإبنها. ووافق زيوس وبالفعل أرسل على الفور حلمًا مضللًا لأجاعنون فحواه أنه لو قاد الجيش ضد البطرواديين سيأسر المدينة. والتحم الجيشان بعد محاولة فاشلة لإبرام السلام وإنتهت موقعتهما بخسسائر ضخمة من الجانبين. بيد أن برباموس كان يستطيع أن يعوض خسائره بسهولة من المناطق المجاورة لطروادة والتي تمثل العمق الاستراتيجي لنه. ومسن ثم كان مسوقفه انفسل من أجاممنون الذي كان عليه في حالة الحاجة إلى إمدادات أن يلجأ إلى بلاد الإغريق التي تفصله عنها مسافة بحرية طويلة، ولـذلك إنسـحب أجـامنون بجيشــه وحاول تقوية خطوط دفاع معسكره وأرسل وفدا للتفاوض مع أخيلليوس يعرض عليه ان يعيد له بريستيس مع تعويض مناسب. ورفض أخيلليوس الصلح وفكر أجامنون في التخلي عن مواصلة الحملة وعارضه بشدة القائد الشاب دينوميديس، وفي جنبح الظلام بهاجم ديوميديس وأوديسيوس على غرة جزءًا من الجيش الطراف الـذي جـاء يمد العون لبرياموس. ويحققان بذلك إنتصارا سريعا ويقتلان القبائد البطراق نفسه ريسوس ويأخذان عربته الحربية بخيولها كغنيمة ثمينة. وشنجع ذلك أجساممنون على إستثناف الحرب في الصباح التالي حيث جرح وإضطر كثير من القبواد الإغبريق إلى الانسحاب. وانتهت الموقعة بتقهقر الجيش الاخسى إلى المعسكر أسانية، بسل إن الطرواديين بقيادة هيكتور المغوار بدأوا يشنون هجهاتهم المضادة على المعسكر الإغريق نفسه وبنجاح، برغم أن هيرامليكة السهاء وزوجة زيوس كانت تقف بجوار الإغريق. حيث خادعت زوجها وسحته من المعركة إلى فـراشها حـتى لايعــين الـــطرواديين. وإخترق هيكتور بطل أبطال طروادة الصغوف الأمامية الاخيبة وشبارف على البوصول إلى سفنهم الراسية على الشاطيء وشرع يحرق أحدها. وعندئذ سميح أخيلليسوس لأتباعه أي الميرميدونيين ولصديقه العزيز باتروكلوس بالإشتراك في الحبرب. سل إنسه سمع للاحير بأن يتسلح بأسلحه لكي يخدع الطرواديين ويطنون أن أخبللبوس نفسه قد عاد للحرب. وصد باتروكلوس الطرواديين وقتل أحد أبطالهم أي ساربيدون قائد الغوة الليكية. وطارد فلوهم حتى أسوار طروادة نفسها التي حساول أن يفتحمهسا وصده عنها الطرواديون بإستاتة. ووقف أبوللو نفسه دون دخوله المدينة وجرح باتروكلوس على يد يوفوربوس وقضى عليه هيكتور للأبد حيث إستولى على أسلحة أخيلليوس وصار بجارب بها.

ويعد موت باتروكلوس ذروة الحدث الملحمى في الإلياذة » ونقطة التحول. لأن الخيلليوس ما أن علم به حتى وقع فريسة الحزن، كما أنه لم يستطع الخروج للحرب مباشرة إذ كان قد أعطى أسلحته لباتروكلوس. وجدير بالذكر أن الأسطورة التى تجعل من جسد أخيلليوس شيئا غير قابل للخدش أو الجرح أسطورة متأخرة ظهرت فيا بعد هوميروس بفترة طويلة لأن الشاعر يجعل محاربا طرواديا مغمورا ينال منه. على أية حال فقد حثت الربة أثينة أخيلليوس على اللحاق بالجيش الإغريق في حربه الشرسة. وما أن وصل إلى المعسكر الإغريق وزار بصيحة الحرب حتى ذعر الطرواديون المنتصرون. ونجحت ثيتيس في إقناع رب الصناعة والحدادة هيفايستوس أن يصنع لإبنها أخيلليوس عدة حرب جديدة. ويصف لنا هوميروس هذه الأسلحة بالتفصيل ويتألق بصفة خاصة في وضفه للدرع. وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويكتسح أخيلليوس الصفوف الطروادية ويهـزمهم شر هـزيمة ويقتـل قـاثدهم هيكتور، مع أنه ـ أى أخيلليوس ـ يعرف أن موته سيتبع لا محالة موت هذا القـائد الطروادى. إذ كانت النبؤات قد تحدثت بذلك. وتؤخذ معاملة أخيلليوس الـوحشية الطروادى ـ حيث ربطها في عجلته ولف بها حول أسـوار طـروادة ـ على أنهـا بعكس حقيقة مولده خارج منطقة آخيا، أى نشأته في فثيا بشماليا وهي منطقة أكثر بدائية من بقية العالم الموكيني.

وتقام مراسم دفن باتروكلوس الفخمة حيث تعقد المسابقات الرياضية في الجرى والمصارعة وغيرهما. وبعد مرور إثنتي عشر يوما على موت هيكتور يعود أخيلليوس إلى قدر نسبي من الهدوء والسكينة. وبناء على نصيحة من ثيتيس يسلم جثة هيكتور إلى أبيه برياموس في مقابل فدية يدفعها هذا الملك المسن الذي جاء ليلا وفق مشورة الآلهة وتأييدهم ليزور البطل المنتصر ويتوسل إليه. وتسلم بالفعل جثة هيكتور التي حفظتها الآلهة من العفن وتدفن على النحو اللائق وبالبكاء على هيكتور الذي مات دفاعا عن الوطن تنتهى « الإلياذة ».

وتدور و الأوديسيا (١١٠) حول موضوع شائع في كافية الأداب القيديمة أي غياب الزوج لمدة طويلة بحيث يظن الجميع أنه قد مات. بيد أنه يعود في الوقت المناسب أي في آخر لحظة وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر. وتبدأ « الأوديسيا » بإنعقاد مجلس الألحة في غياب بوسيدون إلى البحر وعدو أوديسيوس اللدود. وتسأل الربة أثينة المجتمعين لماذا يحتجز أوديسيوس فى جزيرة منعزلة؟ ولماذا لا تقدم له المساعدة لكي يعود إلى وطنه ؟ ويتفق زيوس معها في السرأي بأن شيئا ما لا مفر من عمله على الغور، ويرغم عداوة بموسيدون لهمذا الإنسان، ويسرسل زيوس بالفعل رسوله هرميس إلى كاليبسو عروس الجنزيرة حيث يحتجز أوديسيوس فيامرها بإطلاق سراحه. وفي تلك الاثناء تقوم الربة أثينة بزيارة خاطفة لتيليا حوس بن أوديسيوس في جزيرة إيثاكي موطن البطل. وهناك ترى زوجة أوديسيوس الخلصة بينيلوب وقد حاصرتها شرذمة من الأمراء الذين يريد كل واحد منهم أن يفوذ بهما زرجة له على اساس أن أوديسيوس قد مات، ولكن بينيلوب تقضى معظم وقتها في عقر دارها بينا يعربد الخطاب ويسرفون في الإنفاق على ولاغهم وملسذاتهم مسن بمتلكات القصر. وتنصح أثينة تيلياخوس بأن يعقد اجتماعا عاما للشعب يطلب فيه ضرورة العمل على أن يغادر الخطاب القصر. ولكنهم يسخرون من تيلياخوس الذي بمساعدة أثينة ممتخفية في هيئة مينتور الصديق القديم لأوديسيوس يستعير سفينة ويجمع البحارة من شباب الجزيرة الذين تطوعوا للإبحار معه في طريقه إلى شسبه جزيرة البلوبونيسوس للسؤال عن أبيه. ويصل أول ما يصل إلى مينساء بيلوس (نفارينو الحديثة). ثم يزور إسبرطة ويعلم من ملك المدينة الأولى أى نيستور ومن ملك الثانية أي مينيلاوس أن أباه حي يرزق وأنه قد قضى عدة سنوات فوق جزيرة كاليبسو التي تحاول إغراءه بالبقاء معها والزواج منها على أن تمنحه الخلود.

وينقلنا هوميروس بعد ذلك إلى جزيرة كاليبسو حيث وصل هرميس ونقبل إليها رسالة زيوس سالفة الذكر، وتقرر كاليبسو على مضض أن تخلى سبيل أوديسيوس لأنها لا تستطيع عصيان أوامر رب الأرباب، بل وتمد أوديسيوس بما يليزمه مسن معدات لصنع سفينة جديدة، ويقلع أوديسيوس فعلا، بيد أن إليه البحر بوسيدون يرسل عاصفة هوجاء تحطم سفينته وتلق به عباريا فوق شواطىء الفساياكيس (أو

الفاياكيين) والتى تشبه أرضهم بلاد الحكايات الشعبية، وحيث يملك أهلها سفنا توجه مسارها توجيها ذاتيا وتسبح على سطح الماء في سرعة تضارع سرعة الطيور في أجواز الفضاء. وهناك إلتق أوديسيوس بناوسيكا بنت الكينووس ملك الفاياكيين فإعتنت به وقلعته لوالدها، حيث أكرم وفادته وأغدق عليه وعلى رفاقه المدايا وأعطى لحكاياته ومغامراته أذنا صاغية. فوصف له أوديسيوس كيف هبط ببلاد آكلي اللوتس الذين أعطوا بعض رفاقه ثمارا بما يأكلون فنسوا الوطن والأهل ولم يفكروا سوى في البقاء بأرض آكلي اللوتس هذه. بيد أن أوديسيوس أرغمهم على الصعود وجه كل واحد منهم عين واحدة مستديرة. كان أحدهم أي بوليفيموس إبنا لبوسيدون فأسرهم وكان يتغذى على إثنين منهم في كل وجبة. وفي النهاية يتمكن أوديسيوس وبعض رفاقه الناجين من أن يفقاوا عين بوليفيموس الوحيدة عندما كان يغط في سبات عميق. فهربوا من كهفه وفي الصباح التالي تحفوا وسط أغنامه. وعند مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس الذي سأله عن إسمه فقال له مغادرة المكان سخر أوديسيوس من بوليفيموس إلى أبيه بوسيدون أن لا يعيد أوديسيوس قط إلى وطنه إلا بعد أن يفقد جميع رجاله وعلى ظهر سفينة من أملاك غيره.

وبعد ذلك وصل أوديسيوس إلى جزيرة أيولوس وهو عند هوميروس ليس إلها الرجل يتحكم فى الرياح. لقد إستقبل أوديسيوس ورفاقه أحسن إستقبال، وعند الرحيل أهداه جوالا معبا بكل الرياح فيا عدا الريح التى ستهب لتقود سفينته فى إتجاه موطنه بجزيرة إيثاكى. وبالفعل إقترب أوديسيوس ورفاقه من إيناكى ولكن لا كان النوم قد غلبه فإن رفاقه فتحوا الجوال ظنا منهم أنه يجوى كنزا. وعلى الفور إنفلتت الرياح وأحدثت عواصفا هوجاء وقذفت بهم إلى أرض الإيستريجونيين. وهم عالقة يتغذون على لحم البشر، فأغرقوا جميع السفن فيا عدا سفينة واحدة هي سفينة أوديسيوس، والتهموا كل أطقم السفن الغارقة أى أتباع أوديسيوس.

ووصل أوديسيوس بعد ذلك إلى أرض آياى (Aiaie) حيث تعيش الربة كيركي

<sup>♦</sup> عن هذا الرمز الأسطوري الطريف في الأدب العالمي راجع أدناه حاشية رقم ١٧٠.

<sup>♦</sup> الكلمة الإغريقية التي تعنى (لا أحد) هي «oudeis» وتتشابه صوتيا مع اسم أوديسيوس (Odysseus).

بنت الشمس وصاحبة القدرة العجيبة فى فن السحر. لقد حولت نصف رجال أوديسيوس إلى خنازير بسحرها. بيد أن أوديسيوس الذى قابله هرميس وزوده بقدر من عشب المولى السحرى الذى يجمى من أية قوة سحرية إستطاع بهذا النبات السحرى أن يهيمن على كيركى، فصارت رفيقته وعثيقته وجعلها تستعيد رجاله إلى حالتهم الأولى، وبعد مضى عام طلب منها أن تأذن له بالرحيل، فأمرته أن يعبر مجرى الأوكيانوس أولا (وهو ليس بجرا بل نهر يحوط الأرض التى تشبه القسرص بحرى الالكرة) ليصل إلى أرض الموق وهناك يستشير شبح العراف الأعمى تيريسياس الطيبي. ونفذ أوديسيوس أوامرها وأخبره تيريسياس بما يجرى فى إيشاكى وتنبأ له بمستقبل أيامه ومصيره. وتفرج أوديسيوس على بعض مشاهد من العالم الآخر وما فيه من أعاجيب وأهوال. وعاد إلى أرض كيركى التى زودته بالنصائح اللازمة قبل أن يرحل إلى وطنه.

ولدى إقترابه بسفته من السيرينات ضلل صوبهن الساحر بعض رفاقه فشدهم إليهن شدا فلها إقتربوا منهن تماما تحطمت سفنهم وغرقوا. وعندئذ تذكر أوديسيوس نصيحة كيركى فوضع قطعا من الشمع فى أذن بقية رفاقه حتى يعطل حاسة السمع عندهم مؤقتا وربط نفسه بحبال قوية إلى صارى المركب، واستطاع هكذا أن يجتاز هذا المأزق الخطير. وبعد ذلك وصل إلى المضايق الواقعة بين العملاق البحرى سكيللا والدوامة القاتلة خاريبديس. فإقترب من سكيللا وهى أقل خطرا ولكنه فقد ستة من رجاله ونجا مع الباقين. ووصل إلى جزيرة ثريناكى (Thrinakie) حيث مراعى قطعان إله الشمس نفسه هيليوس، وهى قطعان مقدسة ولذا نهى أوديسيوس رفاقه عن الإقتراب منها. ولكنهم وقد حاصرتهم الرباح وإضطروا للبقاء ونفذت المؤن خالفوا الحظر الذى فرضه عليهم أوديسيوس. وعندئذ طلب هيليوس من زيوس أن ينزل بهم العقاب. وبعد أن كان زيوس قد أرسل رياحا مواتية عاد فحطم سفنهم بعاصفة قوية وقذفهم بالصاعقة، ونجا أوديسيوس وحده وبعد مخاطر عدة وصل إلى جزيرة كاليسو حيث مكث سبم سنوات كاملة.

تلك كانت الحكايات التى قصها أوديسيوس على الملك ألكينووس ملك الفاياكيين الذين وصل أرضهم قادما من جزيرة كاليسو. ولقد أرسل الملك

أوديسيوس إلى موطنه إيثاكى على سفينة من سفنه الملكية الخاصة. وفي الصباح التالى قابلته الربة أثينة على ساحل إيثاكى متنكرة في هيئة شاب صغير وزودت بالمعلومات اللازمة عما يجرى في قصره ومملكتة. وأخبرته أن عليه أن يهزم الخطاب بالحيلة، وحولته إلى شحاذ وهي الصورة التي دخل بها منزل يومايوس راعي خنازيره المسن الذي لايزال على إخلاصه لسيده حتى الآن. ولقد إستقبل يومايوس الرجل الغريب وأكرم وفادته وإستضافه طوال الليل في داره. وفي نفس الوقت أخبرت الربة أثينة تيلياخوس بأن يعود فورا إلى أرض الوطن وحذرته بشأن الكمين الذي أعده له الخطاب ونصحته بتغيير مسار العودة. وبعد أن إستأذن تيلياخوس من مينيلاوس وهيليني عاد إلى إيثاكي وتعرف على والده عندها أعادته الربة أثينة إلى حالته الطبيعية بعض الوقت. ووضعا معًا خطة تدمير الخطاب والقضاء على شرهم.

وبالفعل ذهب أوديسيوس كشحاذ إلى قصره الملكي يتسول لدى الخطّاب الـذين سخروا منه مر السخرية. ولكنه إكتسب بعض الإحترام والود عندما هزم شحاذا آخر يدعى إيروس (Iros) في مباراة بينهما في الملاكمة. وفي المساء كان له لقاء طويل مع بينيلوبي التي قصت عليه متاعبها وكيف أنها خدعتهم عندما طلبت منهم مهلة تنتهى فيها من غزل ثوب تعده ليدفن فيه لا إرتيس والد أوديسيوس الطاعن في السن، وكانت في كل ليلة تنقض ما غزلت بالنهار. فلما إنتضح أمرها أجبرت على الإنتهاء من هذا العمل ففكرت في حيلة أخرى. إذ قالت لهم أن من يستطيع أن يشد قوس أوديسيوس الكبير ويطلق منه سهها يمر من خلال ما يشبه القناة المكونة من فتحات في أسنة إثنتي عشر بلطة مصفوفة سيكون زوجها. وجماء كل الخطّاب وجربوا حظهم وقواهم وفشلوا وتقدم أوديسيوس الندى لا يسزال متنكرا كشحاذ وطلب أن يجُرب قوته وحظه وإعترض الخطّاب هازئين به. ولكنه تسلم القوس بناء على رغبة بينيلوبي التي قالت أنها ستمنحه بعض الملابس الجديدة إذا نجح. وجعلها تيلياخوس تنسحب من قاعة الرجال وأطلق أوديسيوس السهم بنجاح باهر ومن أول محاولة وهو جالس دون أن يقوم على قدميه. ثم قال إنه سيجرب مرة أخرى ولكنه أطلق السهم ليصيب عنق أنتينووس زعيم الخطّاب. ثم كشف النقاب عن نفسه ورفض التفاوض وظل يصرعهم واحدا بعد الآخر. وهم عزل من السلاح فيا عـدا السيوف التي يحملها أبطال هوميروس جميعا بصفة مستمرة، ذلك أن تبليا خسوس وأوديسيوس كانا قد أبعدا كل الأسلحة التي كانت في العادة تعلق في مكان ما من القاعات. وإحتفظا فقط بأربعة عدُد كاملة للسلاح لها وللخادمين المخلصين. ولكن أحد الخدم الذي كان يتعاطف مع الخطّاب ويدعى ميلانثيوس إستطاع أن يستولى على أسلحة عديدة وزود بها الخطَّاب. فألق القبض عليه وقتلمه كل مسن يسومايوس وفيلويتيوس الخادمين المخلصين. وهكذا أصبحت المعركة متكافئة غير أن أوديسيوس وإبنه والخادمان إنتصروا في النهاية. وقتلوا الجميع فيها عدا المنشد الملحمسي والسرسول اللذين كانا يخدمان الخسطّاب على كره منهها. وتم شبنق الخسادمات السلال كن يضاجعن الخطّاب ومزقت جثة الخادم الخائن ميلانثيوس. وطُهرت القساعة بحسرق البخور. أما يوريكليا مربية أوديسيوس الشمطاء، التي كانت قد تعرفت عليه منذ الليلة الماضية من نُدبة في رجله عندما كانت تغسل قدمه، فصرخت من الفسرح وكادت تكشف أمره لولا أن طلب منها أوديسيوس السكتان. ها همى الان ذاهبة لتخبر بينيلوبى بما قد حدث فقالت الأخيرة إنه قد يكون إلها متنكرا جاء ليخلصها من شرور الخطّاب. ولكن أوديسيوس باح بسر لا يعرفه سوى هو وزوجتـه بينيلـوب وإحدى الوصيفات وعندثذ إقتنعت بينيلوب بأنه هو فعلا زوجها العاثد بعمد عشريس عاما فذهبا معا إلى غرفة نومهما.

وفى الصباح خرج أوديسيوس إلى الحقل حيث يعيش لاإرتيس وكشف عن نفسه له وتفاهما معا فى كيفية علاج الموقف المتأزم بعد أن ذاع فى الجزيرة أسر مقتسل الخطّاب حيث طالب ذووهم بالإنتقام وتزعمهم والد أنتينووس، وذهب لاإرتيس بعد أن عادت له قوة الشباب وقاد المعركة ضد المطالبين بالإنتقام وإنتصر عليهم وقنسل والد أنتينووس وأنهى زيوس المعركة بصاعقته، وظهرت الربة أثينة متخفية فى هيشة مينتور وأبرمت إتفاق صلح وسلام بين أهل الجزيرة، وبذلك تنتهى «الأوديسيا».

ومع أن «الإلياذة» تدور حول الحرب المطروادية التي إستمرت أحداثها عشر سنوات إلا أن هناك عنصرا قويا يوحد بين أجزائها، ونعني أن النساعر يسركز على حادثة واحدة جعلها هدفه الرئيسي وهي «غضبة أخيلليوس» التي بها يبدأ النساعر وينهي ملحمته، لأن الكتاب الأخير يدور حول نتائج هذه الغضبة المدسرة، وبالمثل

نجد «الأوديسيا» التى تتغنى بعودة البطل أوديسيوس من طروادة وتحفيل بشيق المتاهات والمغامرات البحرية التى خاضها البطل، إلا أنها ككل تقدم لنيا صورة الجزيرة إيثاكى موطن أوديسيوس قبل وبعد عودة هذا البطل. وتتجسد الفروق بين الملحمتين فى أن «الإلياذة» قصة حرب بينا «الأوديسيا» تدور حول السلم. ويترتب على ذلك أن البنيان الاجهاعى فى كل منها يختلف عن الآخر وكذا الجو العيام «فالإلياذة» التى تقوم على وصف المعارك لا تتمتع بتنوع الألوان المميز «للأوديسيا». والأخيرة تحكى قصة مترابطة متسلسلة، وتتميز بأنها تحوى عنصر الحيكالهائي الشعبية الذي لا نصادفه كثيرا فى «الإلياذة». وجلى لا يحتاج إلى بيان أن مفهوم البطولة فى «الإلياذة» يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينا البطولة فى «الأوديسيا» «الإلياذة» يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية، بينا البطولة فى «الإلياذة». وبلاحيا الشعبية وحسين التصرف. ولا تجرى الأحداث فى «الإلياذة». وبلاحظ الباحث المدقق بعض الفروق فى طبيعة وخصائص الألهة بين الملحمتين. فالعلاقة الوئيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لهيا فى فالعلاقة الوئيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لهيا فى فالعلاقة الوئيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لهيا فى فالعلاقة الوئيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لهيا فى فالعلاقة الوئيقة بين أوديسيوس والربة أثينة فى «الأوديسيا» لا مثيل لهيا فى

غير أن الإختلاف بين ملحمتى هوميروس لا يعنى أنها بالضرورة من يسراع مؤلفين مختلفين، فمثل هذا التباين فى الأسلوب والسيات العامة يمكن أن نلاحظه عند أى مؤلف آخر، وعلى سبيل المثال هناك فرق شاسع بين «عطيل» و «قصة الشتاء» لشكسبير رغم أن الغيرة تلعب دورًا كبيرا فى كليها. وهناك فسرق بين «أتالى» و «فيدر» مسرحيتى راسين، والفرق واضح لا يحتاج إلى تبيان فيا بين «اللستجيرات» وبقية مسرحيات أيستخولوس ولا سيا تسلانية «الأوريسيا» فى و «بروميثيوس مقيدا». بل إننا نعتبر الإختلاف بين «الإلياذة» و «الأوديسيا» فى الجو العام دليلا على تمتع كل منها بما نسميه وحدة الموضوع وتميزه عن أى موضوع آخر.

لقد صار هوميروس أستاذا لشعراء الإغريق فى كل شىء، فمنه تعلموا كيف يعالجون موضوعاتهم. فى البيت الأول من «الإلياذة» يقول هوميروس «غن أيتها الربة غضبة أخيلليوس بن بيليوس المدمرة». فعلاوة على أن الشاعر هنا يرى أن

الشعر إلهام من لدن الآلهة فإنه . وهذا ما يهمنا الآن . يوضح لنا منذ البداية بيت القصيد في ملحمته. لقد إستمرت حرب طروادة سنوات وسنوات، ووقعت فيها أحداث وأحداث، وتكررت المنازلات الجهاعية والفردية، وتـوالت عمليـات الـكر والفر، ومات الكثير من الأبطال هنا وهناك، ودارت دورات الهزيمة والانتصار بين الطرواديين المدافعين عن وطنهم وقوات الغزو الإغريقية. ولكن كل تلك الأمور لا تدخل في صميم الهدف الذي وضعه هوميروس نصب عينيه. فهو ليس مؤرخا يسجل وقائع هذه الحزب بدقة، إنه شاعر فنان، مؤلف مبدع، له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه أي ما يخدم تحقيق هدفه. وهدف هوميروس ليس هو تـــاريخ وقائع حرب طروادة وإنما التغني بحادثة واحدة فقط شغلته أكثر من غيرها وكانت وراء نظمه للملحمة كلها ألا وهي «غضبة أخيلليوس المدمرة». ولربما وجد في هذه الحادثة التعبير الملحمى المتكامل عن الحرب كلها. كان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق قد تشاجر مع ملك الملوك وقائد الحملة الإغريقية أجامنون الذي إغتصب منه إحدى محظياته فترك الحرب وإعتكف في خيمته وما كان لـلإغريق أن ينتصروا بدون أسلحة بطل أبطالهم. فأرسلوا له الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود محاولين أن يثنوه عن إعتزال الحرب وما أفلحوا. لكن ما أن علم أخيلليوس بمقتل صديقه باتروكلوس على يد هيكتور البطل الطروادي حتى إستشاط غضبا. فعاد للحرب على الفور وقتل هيكتور ومثل بجنته، إذ جرها بعربته حول مقبرة صديقه وحول أسوار طروادة. وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي يحتــذي في فــن الــكتابة الأدبيــة والتأليف الإبداعي بصفة عامة وهو الإنطلاق نحو الهدف الذي يجدده المؤلف لنفسه مباشرة ومنذ الخطوة الأولى. وهو ما يسميه النقاد بمبدأ « إلى قلب الأشياء » in medias res والذي لا يزال ساريا إلى يومنا هذا.

ومما يؤيد كلامنا إستهلال هوميروس لملحمته الثانية «الأوديسيا» إذ يقول «غن يارية الشعر عن الرجل الرحالة. الذي هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة». فق هذين البيتين كما في إستهلال «الإلياذة» يناجى الشاعر مستجديا ربة الشعر لكى تلهمه الأغنية الملحمية التي يزمع إنشادها. وهو هنا كذلك كما فعل في إستهلال «الإلياذة» يجدد موضوع ملحمته الذي لا يجيد عنه ولا يلف حوله في غير

طائل، إنه تشرد أوديسيوس في الآفاق أثناء عودته من حرب طروادة التي إنتهت بتلميرها وحرقها. فرحلات أوديسيوس الملاح التائه إذن - كغضبة أخيلليوس في الإليادة». هي بيت القصيد وهي قلب الملحمة ولبها الذي يتجه إليه الشياعر مباشرة منذ اللحظة الأولى وبكل إمكاناته.

ورغم تواجد الآلهة النشط في أحداث «الإلياذة» و «الأوديسيا» ـ وهو ما سنعود اليه ـ إلا أنها ليستا ملحمتين دينيتين. فعظمة هوميروس تكمن في أن شعره هـ ترجمة لتجربة إنسانية لا إلهية. ذلك أن هدف هوميروس الرئيسي هو التغني بأبجاد الرجال (klea andron) هذا مع أنه دأب على القول بأنه ماكان ينبغي لـه أن يتغني بهذه الأبجاد نفسها لو لم توحي إليه ربات الفن بذلك. وتتجلي عظمة هوميروس في أن وصفه للعالم الذي تجرى فيه أحداث ملحمتيه يلصق بالأذهان وكأنه ذكرى عنيدة لكان حقيقي عشنا فيه ردحا من الزمان. مكان لا تفارقنا ذكراه وتنطبع في حواسنا واثعته وأصواته وألوانه الميزة. ولكل مكان عند هوميروس نكهته الخاصة التي لا يمكن أن نخطئها قط فهي عيزة عن غيرها. هذا هو عالم هوميروس الخالد سواء أكان ما يصف هو مشهد قتال عنيف أو موت مفاجيء أو حتى مناظر طبيعية خلابة في جزيرة أوديسيوس الصغيرة إيثاكي أو في أرض الكيكلوييس، وإن بحشت في كل صفحات الأدب الأوربي قديمه وحديثه قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات صفحات الأدب الأوربي قديمه وحديثه قد لا تجد مقطوعة أكثر إثارة من الأبيات الكينووس ويقول:

اعندئذ وصلنا جزيرة صغيرة تمتد في مواجهة الميناء فهي ليست بالملتصقة بساحل أرض الكيكلوبيس ولا هي بالبعيدة عنه، جزيرة كثيفة الخضرة، تعيش فوقها قطعان لا حصر لها من المعيز المتوحش، لأن قدم الإنسان لم تطأ بعد هذه الأرض فتطرد هذه الفطعان وما إعتاد الصيادون على زيارتها... وهي جزيرة ليست بالفقيرة فأرضها تنتج كل الثمار ولكن في مواقيتها المحددة... وبها تقع المستنقعات بجوار شاطيء البحر الرمادي... وهناك تتوافر الأعناب على مدار السنة... وعند رأس الميناء ينبئق من أحد الكهوف نبع يفيض بالمياه الصافية وحوله أشجار الغار الباسقة. إلى هناك أبحرنا وقادنا إله ما .... إلخ».

فهنا يصف أوديسيوس جزيرة صغيرة رست عندها سفنه مؤخرًا حيث نجد

ينبوعًا صافيًّا من المياه العذبة، تحيطه أشجار السرو. وهذا كله يقع بالقرب من المرسى الذى حط به أوديسيوس، فهو مشهد مكثف يجمع بين عناء السفر ووعناء الطريق من جهة وقرب النزول بالشاطىء من جهة أخرى، وعلى الشاطئ يختلط الضباب بالظلام ونسمع - ولا نرى - أصوات الأمواج وهى تتكسر فوق الصحور جنبًا إلى جنب مع صوت خرير المياه العذبة وهى تنساب من الينبوع صافية. إنه وصف هومرى خلاب، أصيل وجذاب.

وهناك عنصران آخران مميزان لهوميروس. أحدهما هو تقنية القوائم. وأهم هذه القوائم الهومرية وأفضلها هي تلك التي ترد في «الإلياذة» (الكتاب الثاني بيت ١٨٤ وما يليه)، حيث يورد الشاعر سجلًا بالجيوش الآخية. ومما لا شك فيه أن مشل هذه القوائم ترهق القارئ الحديث، ولكنها وقد وردت في ملاحم أخرى شفاهية من العالم القديم السابق على هوميروس فإنها كانت بمثابة تسجيل تاريخي. بق أن نشير إلى أن مثل هذه القوائم لم تخلو منها أحاديث الرسل في الـتراجيديا الإغريقية كها سنرى في الباب الثالث من هذا الكتاب.

أما العنصر الثانى فهو التشبيهات. والتشبيهات الهومرية إما قصيرة جدًا وعابرة وإما مطولة وراسخة. ومثال على النوع الأول نراه عندما يبكى باتروكلوس فيقول صديقه أخيلليوس عنه أنه يبكى «كبنت بلهاء» («الإلياذة» الكتاب السادس عشر بيت ٧ - ٨). ومثال على النوع الثانى يرد فى الكتاب الثانى حيث يستمر التشبيه من بيت ١٤١ حتى ١٤٧، ويستخدم هوميروس كلا من النوعين بصفة مستمرة. وهو أحيانًا يستطرد فى التشبيهات المطولة إلى حد أنها تبدو منفرطة أو مفككة الأوصال. بيد أننا إذا دققنا النظر يمكن أن نعتبر هذا التطويل أو التمديد شيئًا مناسبًا للسياق الذي ورد فيه. والإنطباع العام الذي يخرج به السامع أو القارئ للاحم هوميروس هو نفس الإنطباع الذي يحس به المرء عندما يشاهد بعض لوحات للرسم التي يحرص أصحابها على أن يضيفوا – إلى جوار الموضوع الرئيسي المذي السلط عليه الأضواء – ما يسمح لنا بإلقاء نظرة من نافذة جانبية صغيرة على مشهد طبيعي ساحر ومرسوم بعناية فاثقة. وهو منظر يعكس الحياة السرعوية السوديعة. وبعض المشاهد الهومرية موروث وقديم يمكن أن نعود به إلى العصر الموكيسية.

وبعضها أصيل مبتدع أو بالأحرى مستمد من الحياة اليومية لعصر هوميروس نفسه. وكأن هوميروس الذى أدرك فظائع الحرب التى يصف أحداثها ويقدم تفاصيلها يعوض سامعه بهذه المناظر الجانبية الوديعة. فهو مثلًا يصف رجلًا يقع من فوق عربته الحربية على رأسه وتظل هذه الرأس مغروزة فى الرمال! وفى مسكان آخر يصيب حجر مقلوف عين أحد الرجال فيخلعها وتسقط العين على التراب تحت قلميه!! وفى مقابل ذلك يقدم هوميروس صورة رومانسية لناوسيكا وهي تغسل الملابس مع وصيفاتها على ضفاف النهر! ويصف لاإرتيس العجوز وهو يضع فى يديه تفازه ليدفع عنهما الأشواك أثناء العمل فى الحقل، وهذه الأمور الصغيرة الجانبية هى التى ترسم الخلفية الرقيقة للأحداث الملحمية الضخمة. وبالطبع فقد استخدم هوميروس نغمة تناسب كل لون من هذين اللونين فى ملحمته والحياة بصفة هوميروس نغمة تناسب كل لون من هذين اللونين فى ملحمته والحياة بصفة

وفى العادة يأخذ هوميروس مادة تشبيهاته من حياة البسطاء وهو بللك يخفف من حدة العنف الذي يسود أحداث ملحمتيه, حقّا أن بعض تشبيهاته مستمدة من الموروث الملحمي القديم إلا أن الأغلبية - لاسيا التشبيهات الطويلة والمعتنى بها من إبتداعه هو وجاءت لترسم ما يراه حوله. وفيها نجد امرأة تهش الذباب عن طفلها، وأخرى تصبغ قطعة من العاج لتصنع سرجًا للحصان. وفيها نجد الرجال يحصدون الشعير، والصبية يضربون حمارًا قد إنفلت يجرى أمامهم على غير هدى في حقول الغلال. وفيها أيضًا نلمح طفلاً يبني قلاعًا في الرمال، ورجالاً يسقطون شجرة من علياتها ليصنعوا من أخشابها ألواحًا للسفن. وها هي امرأة تغزل الصوف وتبيع من غزلها ما تعول به أولادها وتصد عنهم مغبة الفاقة. وينطلق بنا الشوية المومري أحيانًا إلى البراري مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسدًا بليل التشبيه المومري أحيانًا إلى البراري مع الرعاة الذين هبطوا يصطادون أسدًا بليل أبوهم من مرض عضال. وأحيانًا أخرى نشعر بالراحة والبهجة مع الأطفال الذين شيق أبوهم من مرض عضال. ونتابع رجلاً يقلب الشواء على النار حتى ينضع. ونتردد مع مسافر يتوقف هنيهة ليتدبر أمره ويفكر في إخيار الطريق الذي سيسلكه بعد هذه الراحة القصيرة! ونشاهد صانع الفخار يصنع إناءً مستديرًا مستخدمًا العجلة.

ثعبان يتلوى، وقد نبكى مع والد يبكى باللموع أمام محرقة إبنه الصغير الذى دفنه تواً. هذه أمثلة قليلة من تشبيهات هومرية لا حصر لها متعددة الألوان وتعكس في مجموعها حياة البسطاء، ويستطرد هوميروس أحيانًا في تفاصيل أحد التشبيهات مما قد لا يتطلبه الموقف الملحمى، أو حتى مما قد يتعارض معه، ولكن هذا الإستطراد نفسه يشى بعمق الإحساس وطول معايشة الشاعر لما يصف. وهكذا تمكل التشبيهات الهومرية الحدث الملحمى لأنها توحى بأن العالم البطولي ليس كل شيء عند هوميروس، لأن معنى هذا العالم الضخم لا يمكن إستيعابه إلا إذا قارناه بعالم آخر بسيط ومتواضع للغاية، فالتشبيهات الهومرية إذن وسيلة من وسائل الشاعر لعقد مقارنة بين العالمين، وبعدها يبرز العالم البطولي الملحمى أبق تأثيرًا وأنق تصويرًا من في قبل.

ويتميز هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوقة والموروثة التى - مع ذلك - تخلق إنطباعًا بالأصالة والواقعية، فكما أن تكرار هذه العبارات والحوادث هو نتاج طبيعى لتراكم الرواية الشفوية فإنه عند هوميروس بصفة عامة يعمل على طبع هذه الحوادث والعبارات فى ذهن الراوى والسامع ممًا، كما يتسم الأسلوب الملحمسى الخمطى عند هوميروس بالحيادية، أى أنه يترك الجمهور يحس بنفسه ولنفسه وهذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الإنتباه فى كل صغيرة وكبيرة مما يروى عليه.

ومع أن شخصيات هوميروس بطولية وخيالية إلا أنها بافعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق وجد مقنعة. ذلك أنها تتمتع بالغرائز الاساسية والاحاسيس الإنسانية، ومثال ذلك الفقرة التي ترد في «الإلياذة» (الكتاب السادس بيت ٣٩٠ وما يليه) والتي تصف منظر وداع هيكتور بطل أبطال طروادة لـزوجته أنـدروماخي. فهذه الفقرة تضم أفكارًا وتصف مشاعرًا يمكن أن تنشأ بين أية زوجة وزوج في مثل هذا الظرف، أي عندما يخرج الرجل للمعركة وتنتظره مهام قيادية خطرة. بينا الزوجة في خوف وقلق على مصيره ومصيرها والمستقبل الذي ينتظر أسرتها، فتـودعه باللموع والوقار معًا (انظر شكل ٤ ص ٨١).

ومع أن هوميروس يتغنى قبل كل شيء بالأمراء والنبلاء إلا أنه لم يهمل تمامًا علمة الناس. ومثال ذلك ثيرسيتيس الذي رغم أنه يقدمه لنا في صورة كاريكاتيرية

إلا أنه يقول لأجاعنون بعض الحقائق المرة التي تصيب هدفها وتحقق غرضها (١٠). بل لا ينسى هوميروس متاعب الخدم ولا حتى الحيوانات. فحصان أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يحمل إسمًا كسائر الناس وهو كسائثوس (Xanthos) وينطق بصوت وحس إنسانيين لدرجة أنه ينبيء سيده مقدمًا بموته المرتقب («الإليادة» المكتاب التاسع عشر). وكلب أوديسيوس العجوز يحظى من هوميروس بإهمام بالغ: «هناك يرقد كلب... إسمه أرجوس... إمتلكه أوديسيوس نفسه ودريه قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة... ولكنه الآن في غياب سيده يرقد مهجورًا فوق أكوام الروث في حظائر البغال وقطعان الماشية، نهبًا للحشرات. غير أنه مسا أن أدرك وجود أوديسيوس حتى هز ذيله فرحًا وأرخى أذنيه إطمئنانًا. بيد أنه عجز عين الإقتراب من سيده، لانه ما أن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عسمًا من أن النياب حتى تلقفته الأيدى السوداء للموت» («الأوديسيا» الكتاب السابع عشر بيت الخياب حتى تلقفته الأيدى السوداء للموت» («الأوديسيا» الكتاب السابع عشر بيت الخاصة ولكنه مع ذلك يظل أنموذجًا فريدًا وخالدًا للكلب الخلص.

لقد عرفت الحضارة الموكينية قصصًا قديمة عن الألهة وأضافت إليها قصصًا أخرى بطولية أى عن بعض البشر، وهذه القصص وتلك كانت الموضوع الذى تغنى به الشعراء المتجولون فيا قبل هوميروس. وكانت قصص الألهة خفيفة وجذابة وسارة أما قصص البشر فكانت قاتمة مليئة بالرعب وأعهال العنف مثل الزنا وأكل لحم البشر، وقتل الآباء والأمهات وذوى القربى، وتقديم البشر كقرابين والأخذ بالثار. وكل تلك الموضوعات شائعة بالفعل فى القصص البطولية الإغريقية وهى موروثة عن العصر الموكيني القائم على التوسع والحروب والذى إنتهى بكارثة عامة. وإذا كان أهل العصر الموكيني قد سروا وتمتعوا بساع هذه القصص فإن شعراء الفسترة الكلاسيكية قد إتخذوا منها وسيلة ومنطلقًا للتفكير فى حالة الإنسان وللتعبير عن طموحاته ولتصوير مصيره بصفة عامة. هذا ما حدث على الأقبل بالنسبة لشعراء المسرح الإغريق التراجيدي. لقد وجد الشعراء الإغريق تحت أيديهم غزونًا هائلًا المرح الإغريق المناعة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها والعواطف الجاعة، والحكمة الإنسانية، والمعاناة القاسية، والسحر الأخاذ. هذه كلها

تجارب عميقة تقبع فى ضمير الشعراء الإغريق لأنها جزء لا يتجزأ من تراثهم الأدبى. وأصبح هذا التراث البطولى مرتبطًا بالفترة كلها التى سميت بالعصر البطولى أو عصر الأبطال. فهى لا ترتبط بفرد دون غيره بل تتصل بالأجداد ككل مما أعطى لهذه القصص أفقًا أعرض ومغزى أعمق وأهمية أشمل. وأصبحت معرفة هذه القصص القديمة أمرًا مفروغًا منه حتى أن شعراء الملاحم والمسرح يفترضون أن جهورهم يعرف الخطوط العريضة لما سوف يسمعونه أو يشاهدونه. ومن ثم فعليهم المحافظة على هذه الخطوط العريضة دون أن يمسوها بالتغيير ولهم مطلق الحرية فيا عدا ذلك أى فى التفاصيل.

وعندما جعل الإغريق منيموسيني (= «الذاكرة») أم ربات الفنون «الموساى» فإنهم كانوا بذلك يعنون أن شعرهم القديم شفوى يعتمد أساسًا على الذاكرة ف بقائه عبر العصور. ولقد ظل هذا المعنى موجودًا حتى بعد أن عرف فن تدوين الأدب. وبعبارة أخرى نريد القول بأن الفنان الإغريق لا بسد وأن يعسى دروس الماضى، فعلى الشاعر مثلاً قبل أن يهيمن على أدواته التعبيرية أن يلم بالتراث القديم من القصص الأسطوري.

لقد فقد التراث الشعرى الشفوى الذى كان موجودا فيا بين العصر الموكينى المزدهر وفترة ظهور هوميروس والعصر الكلاسيكى الذى فى بدايته عرف الإغريق الأبجدية وفن الكتابة. ولكن هذا التراث المفقود قد ترك بصاته لا على هوميروس فحسب بل على الأدب الإغريق بعامة. فهو مثلا صاحب الفضل فى الجمع بين القديم المألوف والجديد الأصيل، أى أن يبق الأدب أمينا على التراث القديم ومع ذلك يضيف إليه معطيات العصر الجديد. هذا ملمح واضح فى ملحمتى هوميروس إذ تتبنيان تقنيات ملحمية ومادة خام شعرية تنتمى إلى العصر السحيق ومع ذلك تقدمان لنا صورة للحياة المعاصرة لهوميروس نفسه. بل إن هذا الملمح ذاته هو أكثر ملامح المسرح الإغريق التراجيدى والكوميدى بروزا، بمعنى أنه مسرح يقوم بالأساس على مألوف موروث وقديم غاية فى القدم ومع ذلك يتحدث عن مجتمع أثينا فى القرن الخامس. ويمكن تتبع نفس الظاهرة فى تاريخ هيرودوتوس ومحاورات أفلاطون ورعويات ثيوكريتوس كها سنرى فى الأبواب التبالية. وهمذا الإحسترام أو التبجيسل

للماضى قد حفظ الإغريق من تضييع جهودهم فى الجرى وراء كل جديد مستحدث مها كان. لقد بحثوا حقا عن الجديد ولكن فى إطار تقليدى ودون أن يبأتى هذا الجديد على حساب ماضيهم العريق. ولا يعنى هذا بأية صورة أنهم يقدسون القديم ويقيمون له المعابد ولا يطمحون إلى تجديده، أو أنهم كانوا يتبعونه فى شيء مسن العبودية. ولكنهم كانوا دائما يرون إضافة شيء ما إلى الموروث القديم، قد تكون الإضافة مجرد تعديل أو تبديل فى الإتجاه، ولكنها على أية حال إضافة. إذ لم يكن مبعث سرور أو فخر بالنسبة لهم أن يقفوا عند مجرد نسخ أعمال القدماء.

وهذا الجمع العظيم بين المحافظة على القديم والسعى وراء التجريب والتجديد يشكل خلفية النظرة الجهالية الإخريقية للاشياء، ونعنى إحترام الإخريق للشكل، فهم يحبون أن تكون الكلهات الشعرية ذات نسق منتظم وجيل، كها هدو الحال في تماثيلهم الحجرية والبرونزية، وعندما يحققون هذا النسق الجميل يبذلون أقصى ما يستطيعون للحفاظ عليه، وبذا كان للشعر الإغريق الجهال الشكلي الموقر دون أن يمثل ذلك عائقًا أمام الشعراء في مبيلهم للتعبير عن أدق المشاعر والمتغيرات، بمل على العكس من ذلك صاعدهم على إنتقاء الكلهات المناسبة والهيمنة على أدواتهم التعبيرية بصفة عامة.

يعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق في وعيها مايمكن تصوره في أغنية بطولية تقليدية. فهو يحس بكل ما يقول إحساسًا دقيقًا حتى أنه يعدل ويبدل في أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق المشاعر. فمن المقطوع به أن الموروث الملحمي قبل هوميروس قام على أساس أن أخيلليوس قتل هيكتور ومثل بجئته إنتقامًا لمقتل باتروكلوس. هذا ما يناسب العقلية الموكينية وفكرة ذلك العصر عن الكبرياء والإنتقام، ولكن هوميروس لم يقدم لنا هذه الصورة بحذافيرها مع أنبه حافظ على خطوطها العريضة، فطوال الملحمة يدفعنا هوميروس دفعًا إلى توقع لا أن يمثل أخيلليوس بجثة هيكتور وأن يقطع رأسه فحسب به وأن يلق بجسده إلى جوارح الطبر أو الوحوش المفترسة، وفي اللحظة الأخيرة يحجم هوميروس عن أن يجعل بطله يقدم على مثل هذا الفعل البريري، حقًا أن أخيلليوس يحتفىظ بجشة هيكتور في خيمته ليتصرف بها كيف يشاء بعد الإنتهاء من مراسم دفن باتروكلوس.

فتحفظ الألهة هذه الجئة من العفن وحتى يذهب والد هيكتور أى برياموس المسن ويتوسل إلى أخيلليوس أن يسلمه جئة إبنه ويستجيب البطل الإغريق بالفعل. وتنم عملية دفن هيكتور بين آله وصحبه وشعبه على النحو البلائق. وتنتهى الملحمة الهومرية بنغمة موفورة الحظ من الكرم والنبل البطوليين، ونتنفس الصعداء جميمًا. وكها تبدأ الملحمة بتأجج عاطفة الغضب بقلب أخيلليوس تنتهى بعلاج هذه الغضبة وتهدئة خاطر صاحبها. لأن موافقة أخيلليوس على تسليم الجئة لبرياموس تعنى أنه قد شفى من عاطفة الغضب العنيف الذى جعله فى البداية يهجر المعركة القومية ويخذل الأصدقاء والرفاق ويعتزل الفعل البطولي ثم يعود للقتال ببأس أشد وعنف أمض، ينتهى أو قل يشفى بقتل هيكتور والتمثيل به. وهكذا يسكسب أخيلليوس عطفنا وإعجابا فى نهايتها. ويثبت وإعجابا فى بداية الملحمة كها يزداد هذا العطف والإعجاب فى نهايتها. ويثبت هوميروس أنه ليس فقط شاعرًا ملحميًا بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يسرسم أحداث وشخصيات ملحمتيه ولذا صار بمثابة القدوة التى حذا حذوها شعراء المسرح الإغريق.

وهوميروس هو أول شاعر في العالم يصور الحياة الإنسانية كوحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة. قد يتناول بعض هذه الجوانب بثىء من الإختصار أو العجلة ولكن يكفي أنه يسجله ويعي به. كما أنه قد جمع بين التراث الأسطوري القديم والحياة المعاصرة ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقًا منيعًا أمام التجديد. هذا التراث هو الذي جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات الحياة اليومية. ولكنه أي هذا التراث هو الذي في نفس السوقت منحه ميزة رؤية الأمور من مسافة جمالية تتطلبها الأعمال الشعرية القائمة على الخيال. لم يستغرق هوميروس في الغموض أو التضخيم المبالغ فيه. ونجده حتى في المسائل الصغيرة مثل الأسلحة والملابس والخيول والعربات يجمع بين القديم والمعاصر. أما بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الإنسان بالألمة وتصوير العواطف والمشاعر فنجده يخلط بين الماضي والحاضر في صورة متكاملة لا يمكن الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعهاق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو الفصل بين أجزائها. إنه ينفذ إلى أعهاق الرجال والنساء ويقدمهم لنا دون تعليق أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئًا عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو نقد من جانبه. وإذا أراد أن يقول لنا شيئًا عنهم يجعلهم هم يتقدمون ويقولونه أو

حتى يفعلونه. فهو مثل شكسبير فى مسرحياته لا يتعاطف مع كل شمخصياته التى ليست على أية حال دمى يحركها هو ليقدم لنا دروسًا أخلاقية ومواعظ، ولكنها نماذج إنسانية مختارة بعناية ومرسومة بدقة، فيها القوة والضعف، العظمة والخسة.

ويعطى لنا هومبروس مثلًا رائعًا في درامية الكتابة الشعرية الملحمية. فهمو مشلًا يجعل الربة اثينة تتنكر في صورة مينتيس وتدخل قصر أوديسيوس في إيشاكي وتعلق سهمها في المكان المخصص لتعليق السهام. وبعد ذلك يقول لنا هـوميروس أنهـا طارت كطائر، وقد يعنى هذا أنها تركت سهمها في مكانه. لم يذكر هوميروس شيئًا من هذا ولا يهمه أن يذكر. فهو يريدنا أن نركز الإنتباه على الأمور الرئيسية المؤثرة ونترك التفاصيل الجانبية حتى لا ينقطع حبل الرواية أو يتشتت الإهتمام. وهو يطلب منا أيضًا - بغير صريح العبارة - أن نسى بعض الأشياء الصغيرة التي قيلت في بداية الملحمة، لأننا ننتقل بصورة مستمرة من سياق إلى سياق. فشكر يقدم لنا ديوميديس في « الإليادة » يهاجم الآلهة بعنف. وبعد ذلك يقدمه لنا بصورة أخرى اي كإنسان لا يمكن أن يفكر في مثل ذلك. فديوميديس في المرة الثانية يتحدث في سياق جديد وفي ظل ظروف مختلفة، وعلينا أن نسى أو نتناسى ما قيل عنه أو ما بدر منه من قبل وفي ظروف أخرى. وبالمثل لقد مسخت الربة أثينة أوديسيوس مرتين في هيئة شحاذ وبالأوديس! الكي لا يكتشف أمره مبكرًا. وفي نهاية المرة الأولى قيل لنا أنه قد أعيد إلى حالته الطبيعية. أما في المرة الثانية فلم يدكر شيء من هذا القبيل، وعلينا نحن أن نعرف ما إذا كان قد أعيد إلى الحالة الطبيعية أم لا من تصرفات الرجل نفسه ومجريات الأمور. وفي « الإلياذة » قدم لنا هيكتور وهـو يردع زوجته أندروماخي ولا نراهما بعد ذلك معًا قط وللأبد، ولقد تركنا هوميروس لنقرأ ما بين السطور. أمن الأرجع أنها قضيا ليلة الوداع معًا في منزل الروجية أو في أي مكان آخر. وفي نفس هذه الليلة إنسحب الـطرواديون إلى داخـل المدينـة. وفي «الأوديسيا» يودع أوديسيوس كاليبسو الوداع الأخير، ولا نراهما معًا بعد ذلك وينشغل أوديسيوس ببناء السفن التي ستعود به إلى وطنه. وهذا ما يقوله هـوميروس اما ما بين السطور فيقول شيئًا آخر وهو أن أوديسيوس مكث مع كاليبسو أربعة أيام كاملة بلياليها قبل أن يرحل عن أراضيها. تعتبر «الإلياذة» و «الأوديسيا» – إذا قورنتا بالملاحم الأوربية الحسديثة مشال «الفردوس المفقود» لميلتون – ملحمتين ملهمتين بمعنى أنها من الشعر الملحمى النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية. ومثل هذا الشعر الملحمى كان موجودا حتى قبل هوميروس كما سبق أن ألحنا وكما يرد فى «الإلياذة» (المكتاب التساسع بيت ١٨٦ وما يليه)، حيث يذهب وفد آخى إلى أخيلليوس المعتكف فى محاولة لإسترضائه فيجدونه يعزف على قيثارته متغنيا بامجاد السرجال أى منشدا شعرا ملحميا. وهدف مثل هذا الغناء الملحمى عملى ونفعى لأنه يعطى تسجيلا شعريا وحيا للبطولات كما يمتع كلا من المشتركين فى الغناء والمستمعين إليه. وهو شعر يصف عالما حقيقيا لا خياليا صرفا، ولو أن غلالة من الساحرية قد تلف عملية الغناء الملحمى برمتها. ولكن هذا ما نلاحظه حتى فى ملحمة أوروبية حديثة مثل «أغنية رولان» (Chanson de Roland) التى تتغنى بأعمال بطولية خارقة ومع ذلك بشعر المرء بأن هذه القصيدة تقوم على أساس وصف حادث فعلى.

هناك نوع آخر من الملاحم يختلف عن ملحمتى هوميروس، مالاحم تعالج احداثا اسطورية تتفاعل فى ذهن الشاعر ومع خياله. وهاذا ما حدث بالنسبة لابوللونيوس الرودسى وهو ينظم ملحمة «الأرجاونوتيكا» (أى «رحلة السفينة ارجو»). إنه يتبع الخطوط العريضة للأسطورة كها وردت عند شعراء التراجيديا الإغريقية، ولكنه يخترع شخوصا وأحداثا جديدة يرويها بالطريقة التى تاروق له فشخصية ميديا مثلا فى الكتاب الثالث يرسمها أبوللونيوس بوعى سيكولوجى عميت كها أن لحظة الشك التى تنتابها (بيت ١٤٥ وما يليه) مقنعة لأقصى حد. بيد أننا نلاحظ أن مغامرات بحارة السفينة أرجو عند أبوللونيوس الرودسى فى نهر الدانوب في البولونيوس الرودسى فى نهر الدانوب من إختراع الشاعر نفسه وتعكس سعة إطلاعه وإهتاماته الجغرافية وهى سمة عميزة لعصره أى العصر الهيللينستى.

ما يهمنا الآن هو أن ملحمة أبوللونيوس الرودسي قد نظمت في سعة مسن الوقت وروجعت وصححت أكثر من مرة. وهي تخاطب جمهورا قارئا بصمت أو بصوت مسموع بعكس ملاحم هوميروس الإنشادية أي الستى تلسق على جمهور منصت. ومن ثم يمكن القول عن ملحمة أبوللونيوس أنها ملحمة أغلبها من صنع

الخيال، أو على الأقل غير واقعى، وتخاطب الذهن أكثر مما تخاطب الوجدان. وهذا أمر ينطبق على ملحمة «الإينيادة» لفرجيليوس وسائر الملاحـم الــرومانية الأخــرى و ﴿ الفردوسِ المفقود ﴾ ليلتون. فعالمها جميعًا من صنع الشباعر وهـو شيء ينبغـي أن لا نتوقعه من هوميروس الشاعر أو المنشد الملهسم، تعدور مسلاحم أبسوللونيوس وفرجيليوس وميلتون وغيرهم في الأغلب حول موضوعات تجريدية. ورب قائل يقول أن وغضبة أخيلليوس، التي تقوم عليها والإلياذة، مثلا مفكرة تجريدية أيضا. وقبد يكون هذا صحيحا بيد أننا في الملحمة نفسها لا نرى هذه الغضبة إلا في إطار وصف أحداث ووقائع محسوسة وتشكل أساسا فنيا وواقعيا للإنشاد الملحمي. أما في « الإينيادة » لفرجيليوس فالموضوع الرئيسي هـ و عظمة روما، وكذا في « الفيردوس المفقود، لميلتون فالهدف هو وصف سقوط الإنسان، بيد أن الملحمتين تضمان الكثيرير من الحوادث والتفاصيل الإضافية التي قصد بها على وجه العموم تأكيد الموضوع الرئيسي، ولكنها في مجملها لا ترتبط عضويا بالحبكة الفنية للملحمة. مشال ذلك الاستعراض التنبؤى لتاريخ روما الذى يقدمه لنا أنخيسيس في العالم السفلي بالكتاب السادس من « الإينيادة». لقد وضع فرجيليوس من البداية هدفا واضحا نصب عينيه ويسعى إليه بكل الطرق وبكل الوعى مما أفقد ملحمته دفء العفوية وطلاوة التلقائية المتدفقة. وأصبح بطله أينياس وعاء ممتلئا من الفضائل الرومانية، وبذلك اخرجه من نطاق البشرية. وشتان بين هــذا البـطل واخيلليـوس أو أوديسـيوس الهومريين ا

صفوة القول أن هوميروس يمثل الشعر الملحمى الأصيل والقائم على تقنية الشعر الشغوى لا الأدب المكتوب. وهى تقنية تتجلى فى عدة جوانب أهمها جميعا الحبكة الملحمية القائمة على وحدة الموضوع والجو النفسى العام مها وقع من تكرار أو استطراد. ونتيجة أخرى يمكن أن نستنبطها من دراستنا للتقنية الملحمية الهومرية وهى أن التفكير الدرامى صفة عميزة للعقلية الإغريقية منذ البداية. وستتأكد هذه النتيجة كلها مضينا قدما فى صفحات هذا الكتاب الذى بين أيدينا. ونقطة أخيرة نود التنويه إليها قبل أن نترك الحديث عن وحدة الموضوع الملحمى عند هوميروس، ونعني أن هذا الشاعر هو أول من فجر قضية جوهرية لا تزال تشغل كل المهتمين

بالأدب والفنون إلى يومنا هذا، أى قضية التعامل مع التراث. فموضوع هوميروس ليس الماضى فقط بل الحاضر أيضا، فهو يتعامل مع أساطير الأبطال القدامى ولكنه يصور حياة معاصريه. وبذلك ضرب المثل الذى حذا حذوه كل الأدباء والشعراء الإغريق من بعده. بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الآداب الحديثة كلها لازالت تتبع هذا الأنموذج الهومرى وهي تتعامل مع التراث الموروث عن الماضى البعيد. إذ ما هي الفائدة المرجوة من إحياء التراث - أى تراث - إن لم يكن يهدف إلى خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسليط الضوء على آماله وآلامه ؟

## (ب) رسم الشخصيات:

ف الملاحم الهومرية نجد الشاعر لا يتغنى فقط بأمجاد الرجال، بل بأفعال الألهـة أيضا، فهذان عنصران متلازمان. تعمل كل من فئة الألهة والـرجال بـالتعاون مـم الأخرى، بل تعمل الواحدة منها على كشف النقاب عن الخصائص الجوهرية للأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا صورتاهما معًا على نحـو متكامل في النهاية. وهذا ما قد نعود إليه. ويهمنا الآن أن نشير إلى أن الظروف الإجتاعية والسياسية المعاصرة لهوميروس وكذا مبدأ الالتزام بالتراث إقتضيا منه ومن اي منشد ملحمي أن يوجه جل إهتاماته للأمراء والملوك قبل غيرهم. ويطلق هوميروس عليهم صفة «شبيهو الآلهة» أو «أنصاف الآلهة» أو «أقران الآلهة» وهو بهـذا يكرم جيل الأبطال القدامي ويبرهن لجمهوره المعاصر كيف أنه قد أجاد إختيار قائمة شخصياته. وليس بين هذه الشخصيات سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع. فحستى راعى خنازير أوديسيوس يومايوس الذى كان الفينيقيون قد إختطفوه منذ طفولته وبيع كعبد ثبت أنه نبيل بالمولد في النهاية. كها أن ذوى الأصل الوضيع يقدمون بصورة فيها الكثير من السخرية. والمثال المشهور على ذلك هو ثيرسيتيس ـ وسبق ان المعنا إليه \_ الذي حاول أن يسخر من ملوك وأسراء الآخيين في المجلس، فيظهر جلف! وقبيحا بحيث أن أحدًا لم يلم أوديسيوس حين ضربه بعصاه التي تركت عسلامات واضحة على ظهره فنال بذلك ما إستحقه من عقاب على وقاحته. وراعي المعيز في بيت أوديسيوس ميلانثيوس يعمل في « الأوديسيا » لصالح الخطّاب ويظهر وحشيته وإنتهازيته الرخيصة عندما يعامل أوديسيوس العائد متنكرا في هيئة شحاذه بغلظة وكبرياء بل وازدراء أيضا. أما الخادمات في نفس القصر فكن يضاجعن الخطاب، ومن ثم فقد قتلهن أوديسيوس بشنقهن وتعليقهن في الحبال وكأنهن طيور الدج (السمنة) المذبوحة. للخدم إذن مكان في العالم الهومري ولكنه محدد بمقدار ولائهم لسيدهم. فبخلاف النوع النذل سالف الذكر وضع هوميروس صورة مشرفة للخدم متمثلة في يومايوس الذي أخلص لإبن أوديسيوس أثناء غياب الأخير. فلما عاد سيده أظهر مزيدا من الولاء. وهناك الوصيفة العجوز الشمطاء يوريكليا التي وقفت بجوار بينيلوبي في أحلك الظروف، وهي التي تعرفت على أوديسيوس فور وصوله وكتمت السرحتي لا يكشف أمره ويؤخذ على غرة.

عالم هوميروس إذن ملكى أكثر منه أرستقراطى. وهذا ما تطلبه التراث الملحمى وتمشى مع القيم الموروثة من ناحية والظروف المعاصرة للشاعر نفسه من ناحية أحرى . أى الاهتام بالملوك والأمراء بالدرجة الأولى.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن هذا التقليد الهومرى هو الدى إتبعت التراجيديا الإغريقية وجاء أرسطو وقننه، وصارت قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين. أى أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم، وظل الأمر على ذلك حتى عصر النهضة.

ويعلو أبطال هوميروس مرتبة على الأجيال التالية لهم. أما الإختبار الرئيسي لرجولتهم والإبتلاء الحقيق لبطولتهم فيقع في ميدان الحرب والضرب، إذ فيه تظهر قدرات الرجال المادية والمعنوية بل والفهنية كذلك. ومن المرجح أن وصف هوميروس للمبارزات الفردية بين الأبطال المشهورين في الأساطير كان موضع استحسان وإعجاب من قبل المستمعين أي الملوك والأمراء الخبيرين بفنون الطعان والنزال. فالشخصيات البارزة في «الإلياذة» مثل أخيلليوس وهكتور وأيساس وباتروكلوس تمارس أقصى طاقاتها في الحرب، وتتصف بالقوة والمهارة في إستعمال السلاح، وتتسم بالسرعة الفائقة في الجري وفي إتخاذ القرارات الحاسمة، وتتميز بالحنكة في رسم إستراتيجية المعارك. كما أن هذه الشخصيات تتمتع بقدرة هائلة على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لاتقبسل النقض على تحمل الأهوال والمصاعب. وعندما يقررون الهجوم فقراراتهم لاتقبسل النقض وإقدامهم لا يقاوم. ومع أن «الأوديسيا» ليست ملحمة حربية «كالإلياذة» غير أن

قتل أوديسيوس للخطّاب في بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة والدهاء وبعد النظر من جهة أخرى.

بيد أن البطل الهومرى إلى جانب القدرة الحربية، يتمتع بصفات أخرى مشل الكرم، حسن المعاشرة، والإخلاص، أما شهيته للتمتع بالحياة وملذاتها من طعام وشراب ونساء فهن توازى وتساوى حبه للحرب والنزال. الأنموذج الهومرى إذن للبطولة يسلط الأضواء على القوة الجسدية دون أن يقلل من القيمة العقلية، والقوة الروحية. فهما اللتان تضيفان على الجسد شيئًا من النبل والجاذبية، وقدرًا من قوة النفاذ والقدرة على الإنجاز، بل وبث الهيبة في النفوس وإتاحة الفرصة لمارسة النفوذ والسلطان.

ولقد أحاط هوميروس أبطاله بعالم جدير بهم، فكل أدواتهم من ذهب يلمع ببريق الملك، وحولهم خدم من الجنسين يرعون الخنازير وقطعان الماشية ويقيمون الولائم الفخمة. ومع أن بعض أسلحتهم من البرنز إلا أنها مرصعة بالذهب أو الفضة. وفي الإجتاعات لا يظهر أبطال هوميروس الحكمة فقط بل الفصاحة أيضًا، وفيا بينهم ينطق حديثهم بالوقار والرزانة، يظهرون كرمًا بالغًا للغرباء ولا يتركونهم يرحلون وأيديهم فارغة بل مملوءة بالهدايا، قرابينهم للألهة فخمة للغاية، إذ ينحرون العديد من الثيران والخنازير، ومما لا شك فيه أن الصورة الهومرية للحياة البطولية كها أسلفنا ليست مستوحاة من الفترة المعاصرة للشاعر بقدر ما هي مستقاة مسن المألوف الملحمي الموروث، الذي كان عليه أن يراعيه وهو يرسم صورة لحالة البشر المعاصرين له، ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المألوف الملحمي المعاصرين له، ومن الملاحظ أن هوميروس مع حرصه على مراعاة المألوف الملحمي أبطاله في إبطاله كأشخاص أحياء يعملون لا كناذج من الماضي. وبعبارة أخرى فإن هوميروس الذي حافظ على التراث لم يجمدهم ويقضي على حيويتهم بوضعهم في قوالب ثابتة.

فى «الإلياذة» نجد هوميروس يضع فى مواجهة أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق بطلاً آخر هو هيكتور الطروادى الذى لا يجسد فقط محرد روح طروادة المدينة الحاصرة، بل يمثل أيضًا وجودها ذاته، وخليع عليه هوميروس بعض الصفات والمميزات الإنسانية المؤثرة، ولا سيا عندما يجاول تهدئة زوجته أو يداعب إبنه

الصغير أو يعتنى بأمه العجوز أو يعامل هيلينى - سبب البلاء كله - بلين ولطف. هو الذى يحث الطروادين على المقاومة الشرسة، ويقود هجومهم المضاد على السفن الإخية، ويؤنب باريس أخاه فى الوقت المناسب. يعلم هيكتور أنه لا بد ملاق يومًا ما أخيلليوس الذى سيقتله بالطبع، فيستجمع قواه لهذه المصير ويصرعه أخيلليوس بالفعل ومعه تسقط طروادة. وإذا كان أخيلليوس يجدد أنموذجًا للبطولة الفردية فإن هيكتور يمثل تعديلاً فى هذه المصورة لأنه أكثر إرتباطًا بالأسرة والمجتمع والوطن. وهذا التعديل يمثل مرحلة الإنتقال من العصر الموكينى إلى العصر الإغريقي الكلاميكى، وهى المرحلة التي عاشها هوميروس نفسه وعاصر تحولاتها أو على الأقل بوادرها. فنى العصر الموكينى كانت كل مدينة عبارة عن قلعة حربية لأن كل منزل وقصر إحتوى على حصونه الخاصة. أما فى القرن الثامن فأصبحت دولة المدينة (البوليس Polis) أكثر بروزًا من الكرامة الشخصية والسلامة الفردية. وصارت هذه الدولة المدينة الأولى بالرعاية والعناية والدفاع والحهاية. وعن طريق التناقض الموجود بين أخيلليوس وهيكتور قدم لنا هوميروس - دون قصد بل على نحو تلقائى - صورتين إحداهما وهيكتور قدم لنا هوميروس - دون قصد بل على نحو تلقائى - صورتين إحداهما والأخرى غثل الصورة الجديدة أو على الأقل ما يبشر بها (أى هيكتور).

وبالمثل نجد هيليني في «الإليادة» وبينيلوبي في «الأوديسيا» شخصيتين نسائيتين مأخوذتين من الموروث الملحمي. الأولى امرأة ذات جمال فوق الخيال تسببت في قيام الحرب الطروادية التي قضت على الحرث والنسل وعلى صاحبة الجهال نفسها. أما الثانية فهي امرأة عانت طويلاً بسبب غياب زوجها. حيث يحاول الخطاب الطامعون إبتلاع ممتلكات زوجها ومملكته بل وإبتلاعها هي نفسها. وقد كان من السهل على هوميروس بالنسبة لهيليني أن يفعل ما فعله شعراء الستراجيديا فيا بعد، أي أن يصورها مصدرًا لكل شرور الحرب الطروادية، أو بالأحرى أن يجعلها صورة بجسدة لفكرة الشر ذاتها. ولكن هوميروس يذهب إلى أقصى الطرف الآخر فيوحي إلينا بأنه كان من المحال أن لا تقوم الحرب بسبب إمرأة مثل هيليني. فهي ذات فتنة مبهرة وتشبه إلى حد مذهل الإلهات الخالدات عندما تنظر إليها («الإلياذة» الكتاب الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا الثالث بيت ١٥٨). بل يبلغ هوميروس من المهارة والإبداع إلى حد أنه يجعلنا

نحس بتعاطف شديد معها، ولا سيا عندما ترفض النوم مع باريس نختطفها ومغتصبها فترغمها أفروديتى ربة الجال والحب والتناسل على ذلك. وعندما يموت هيكتور تبكيه هيلينى كما بكته أمه وزوجته وأولاده، وتتذكر كيف كان كريمًا معها. وبعد عشر سنوات وعندما تعود هيلينى لنزوجها الأول مينيلوس نجدها (ف والأوديسيا) وقد إنتابها إحساس عميق بأنها تسببت فى الكثير من الأذى والأضرار. ومع ذلك فهى تهم بشئون غيرها أكثر من إهتامها بنفسها. وهكذا فإن شخصيات هوميروس عثلة فى هيلينى يعكسون موقفهم وظروف معيشتهم ويقتربون منا بمشاعرهم الإنسانية. وهم بذلك يبدون أكثر جاذبية وسحرًا مما كانوا عليه فى المألوف الملحمى الذى ورثه هوميروس. ومع أن هذا الشاعر قد أنزلهم من عليائهم إلى الأرض إلا أنه لم يفقدهم إمتيازهم الخاص وعظمتهم الملموسة فهم ليسوا أشرارًا ولا ضعفاء ولا تافهين.

وكان بوسع هوميروس أيضًا أن يكتنى بتصوير بينيلوبى فى «الأوديسيا» ضحية وفائها وإخلاصها، فهى بذلك كفيلة بأن تكسب عطفنا بسبب معاناتها. ولكنه أعطاها سمات أخرى تتجسد فى حقيقة أنها كانت ليلاً تنقض غزل الشوب الذى وعدت بعد الإنتهاء منه أن تعطى إجابة للخطاب وتختار منهم زوجًا. فهى إذن امرأة تتمتع بقدر من الدهاء والحذر. وهذا ما يتضع حتى من ترددها فى قبول الدلائل التى يقلمها لها زوجها العائد فى سبيل أن تتعنرف عليه. وهمى امرأة شجاعة أيضًا، فرغم أنها تختى قسوة الخطاب وسلوكهم البشع، فإنها تثق فى نفسها بل ويبعث حضورها الرهبة لديهم. إنها إذن ليست بجرد ضحية أو فريسة ظروف معينة كها هو الحال فى الموروث الملحمى. حقًا إنها تبكى كثيرًا لسوء الحال ومع ذلك فليس لنا أن ننخدع أو نتوهم أنها ضعيفة مستسلمة.

انظر إلى اوديسيوس «بالأوديسيا» يزحف من بطن البحر عاربًا مسحوقًا ومنهوكًا، وينزل إلى شاطىء فاياكيا فترعاه وتساعده بنت الملك الأميرة ناوسيكا. هذه بالطبع صورة تقليدية لرجل مسن، بحار تحطمت سفينته وتستقبله بالأحضان أميرة صغيرة. ولكن هوميروس يعطى طابعه الخاص لهذه الصورة التقليدية. فناوسيكا عنده بنت في ميعة الصبا وعلى وشك أن تدخل سن النضج الأنشوى. وعندما

يواجهها شبح رجل عار يخرج من بين الأحراش ويبدو كالأسد المتهالك فإنها تناسك في رزانة ووقار بنت الملوك، وتعمل على أن تغسل له جراحه، وتغسطى جسده بالملابس، وتصف له كيف يدخل قصر أبيها خلسة. إنها تتصرف تصرفًا رائمًا فيه الكثير من العفوية والتلقائية وكذا السلاسة والكياسة. وهبو سلوك يعكس حسن التربية ونبالة الأصل الملكى. إنها أميرة نادرة وجديرة بأن تنقذ مثل هذا البطل النادر. ولكل الشخصيات الهومرية مثل هذه الجاذبية القائمة على الإنغاس في موقف درامي هو جزء من درامية المصير الإنساني ككل. فمثل هذه المواقف يمكن أن نجدها في مواجهة شخصيات مثل أندروماخي وهيكابي وغيرهما من نساء هوميروس.

هذا الموقف اللرامى نجده فى « الأوديسيا». في الا شك فيه أننا جميعًا نكره الخطّاب، إنهم خالنون، متقاعسون فى الحرب، أوغاد طامعون فى الملك أثناء غياب الملك فى مهمة قومية بجيدة، ويخوض غيار حرب ضروس فى طروادة. إنهم إذن ليسوا من عالم الأبطال الهومرى، ولكنهم كالنباتات الطفيلية المرذولة والهشية. حقًا إنهم يتظاهرونو بإحترام بينيلونى ويتوددون إليها، ولكنها مشاعر أنانية لأن كلاً منهم يرغب فى الزواج منها وفى يدها هى القرار الحاسم. علاوة على ذلك يسلكون سلوكًا إجراميًا فيبددون ثروات أوديسيوس ويهينون إبنه ويستهينون بخلمه المخلصين ويضاجعون خادماته. وبهذا كله يجهد هوميروس دراميًا لمقتلهم جميعًا على يسد أوديسيوس. ويزيد الشاعر على هذا التمهيد فيجعلهم يتآمرون على قتل تيلياخوس غيلة أثناء عودته من رحلة البحث عن أبيه، ولم ينجو من غدرهم إلا بتغيير طريق العودة. وهكذا هيأنا هوميروس للتمتع بمشهد قتل الخيطاب عنسدما يصرعهم أوديسيوس واحدًا بعد الآخر وهم منزوعو السلاح. وتعينه فى هذه المعركة السهلة الربة أثينة وتحوطه مشاعرنا بالتأييد والمؤازرة، لأن فى إنتصاره إنتصارًا لقيم الشرف والرجولة والبطولة وتطهيرًا للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية والرجولة والبطولة وتطهيرًا للفساد الذى إستشرى أثناء غياب البطل. وهذه نهاية درامية سعى إليها المؤلف الملحمى ومهد لها تمهيدًا كافيًا وواعيًا.

وحتى فى علاجه للمخلوقات الخرافية المتوحشة يضفى عليها هـوميروس لمسة إنسانية ساحرة. ومثال ذلك بوليفيموس الكيكلوبس فهو وحش ضخم، عندما يرقد يبدو كصخرة هاتلة وسط الجبال، ويستقبل الغرباء على نحو غريب وغير إغريق. فهو

يعتدى عليهم، إذ يمسك بهم فى قبضته الصخرية ويهشم رؤوسهم فكأنهم دمى صغيرة، ثم يأكلهم لحما وعظها. وبعد ذلك يستغرق فى نوم أشبه بحالة السكر، وبين الحين والحين يتقيأ شذرات من اللحم أو نقاط من الدم. وتلك همى الصورة التقليدية المألوفة والموروثة من العصور السحيقة. أما اللمسة الهومرية فتتمثل فى أنه بعد أن فقا أوديسيوس عينه الوحيدة وصار بوليفيموس أعمى شرع يتحدث إلى خروفه، ويحكى له كيف أنه قد خدع على يد «الأأحد» (oudeis). ويعنى أوديسيوس الذى سلبه نور البصر، بل وإستطاع أن يتخلص منه ويهرب بالحيلة.

ويتبع هوميروس نفس الأسلوب في معالجته لشخصيتي الساحرتين كيركي وكاليبسو. فالأولى وإسمها يعني «الصقر» أو «الباز» تحول الأدميين إلى حيوانات، أما الأخرى كاليبسو وإسمها يعني «التي تخفى» فهي تخفى بالفعل ضحاياها في أحد الكهوف. ويحتفظ هوميروس بالصورة التقليدية الموروثة لكيركي، إذ حولت رفاق أوديسيوس إلى حيوانات بلا إكتراث، ولكن ما أن بسط أوديسيوس هيمنته عليها حتى أصبحت صديقته ومعينته المخلصة. ولقد أعطيت كاليبسو دورًا غير متوقع. إنها إلهة تعيش بمفردها فوق جزيرة جميلة وفي نهاية العالم وهناك تنفذ أوديسيوس عندما تتحطم سفنه ويغرق رفاقه. وهي تقع في حبه وتعتني به عناية مفرطة وفي رقة بالغة على أمل أن يمكث معها للأبد، وتحاول أن تمنحه الخلود. وعندما أتنها أوامر الألهة بأن تتركه تذعن للأمر في وقار وهدوء، وتبذل أقصى ما في وسعها لكي تساعده.

هكذا إستطاع هوميروس أن يحول هاتين الساحرتين إلى مخلوقين آدميين، مع أنها في الأساطير الأقدم كانتا وحشيتين عنيفتين. وهكذا يجعل هوميروس ملحمتيه تتركزان أكثر فأكثر حول الإنسان.

إنه يحاول التقليل من الخوف والرعب اللذين كانا يكتنفان هـذه المخلـوقات الخرافية إبان العصر الموكيني بل وحتى القرن السابع كها يتضح من بعض الأوانى الأثرية. وفي هذا الصدد نشير إلى أن الحصان الذي يكلم صاحبه موضوع مألوف في

<sup>#</sup> قارن أعلاه ص ٣٤ (الحاشية الثانية).

الأساطير القديمة لدى كافة الشعوب بصفة عامة. وهذا ما فعله حصان أخيلليوس - كها سبق أن ألحنا - الذى تنبأ لصاحبه بنهايته. بيد أن اللمسة الهومرية هى أنه جعل الربة هيرا هى التى تتدخل وتوحى للحصان بأن يفعل ذلك. وهذا نوع من التبرير أو التقريب لهذا الحيوان الخرافي الذي يتصرف كأنه واحد من البشر.

ومع أن هوميروس بسبب الموروث الملحمي المألوف يركز موضوعه في حياة الملوك والأمراء كما أسلفنا إلا أنه ينتهز كل فرصة لتقديم لـوحات مـن حيـــاة البســطاء. فعندما يصف درع أخيلليوس الذي صنعه له إله النار والصناعة والحدادة هيفايستوس يقدم لنا الرسوم المنقوشة عليه، فتجدها مشاهد من الحياة المعاصرة لهوميروس، ويقوم التصميم العام على مقارنة بين مدينة في حالة حرب واخرى في حالة سلم. في المدينة الأولى نرى كيف أن موجة من العنف قد طغت عليها بعد أن كانت مسالمة. كان الرعاة يسوقون قطعانهم دون علم منهم أو توقع بان الأعداء يكمنون لهم في وادى النهر لكي يسرقوا قطعانهم. ويهجم الأعداء ويقتلون الرعاة ويأخذون الأسلاب. ثم تندلع المعركة الرئيسية حين يتصدى جيش المدينة المعتدى عليها للمهاجمين. وقد يكون هذا المشهد من الأشياء التي تكررت في حياة هوميروس على ساحل أيونيا. ومع أن آريس وأثينة يقودان المهاجمين إلا أن الذين يعانون من الحرب هم البسطاء من الناس، أي الرعاة الـذين يقع عليهم القبض بينا كانـوا يعزفون على الناي ويتغنون بأغنياتهم الرعوية الساحرة في وداعتها. أما داخل المدينة المتمتعة بالسلام فنجد مشهدًا آخر. إنه موكب زفاف مرح وصاخب، ترتفع في أنحائه أصداء أغاف الزواج وصيحات المهرجين. تقف النساء على أبواب منازلهن · يشاهدن الموكب. ويتشاجر رجلان في السوق حول البدية المطلبوبة لسرجل مسات، وهناك يقف الرجال المسنون في إنتظار أن يتم التحكيم فيا بين المتشاجرين. وهناك مشاهد أخرى عن حرث الأرض وبذر البذور، والحصاد وقطف الأعناب، وكذا الثيران وهي تشرب من النهر، والأسود التي تهاجم هـله الشيران، وقبطعان الأغنام التي ترعى في واد أخضر، وشاب يراقص فتاة على أرضية تــذكرنا ببــلاط قصر كنوسوس الذي بناه دايدالوس في كريت الأريادن، وهكذا بينها يصف هموميروس مشاهد الحرب والعنف، أو بالأحرى بينا يصف إحدى أدوات هذا العنف العسكرى

أى درع أخيلليوس الموكيني، يضع فوقها مشاهد مستمدة من الحياة اليومية المعاصرة له هو نفسه أى هوميروس، وهي مشاهد تصور حياة السلام والأمن والاستقرار.

وهكذا يعظم هوميروس الحياة البشرية كحياة أي للذاتها، حتى أن أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق يعد موته يلتق بأوديسيوس في رحلت إلى العمالم السمفلي «بالأوديسيا» فيصرخ قائلا «إن لأوثر أن أكون على ظهر الأرض عاملا أجيرًا ف خدمة أحد من البشر الأحياء وأن أكون بـلا ملكية، إنسانا معـدما على أن أكون ملكا على أرواح الرجال الفانين هنا، («الأوديسيا» الكتاب الحادي عشر، أبيات ٤٨٩ - ٤٩١). وقد يعني هذا أن البطولة عنبد هـوميروس هـي المكافيأة في ذاتها للإنسان وينبغى السعى إليها كهدف وغاية. والثمن المدفوع لتحقيق البطولة باهظ للغاية. فزوجة هيكتور وأسرته لم يجنوا ثمار البطولة والأمجاد البتى تنتسظره، إنهسم يعتمدون عليه كلية في بقائهم ونجاتهم، تعرف أنسدروماخي زوجتسه أنسه سسيقتل لا محالة، كما يعرف هو ذلك. وكلاهما على يقين بسأن هـذا يعسني الشسقاء لإبنهها الصغير. ومع أن هوميروس قد أنهى «الإلياذة» قبل أسر وتدمير طروادة إلا أن هذا المصير ماثل أمام أعيننا منذ البداية. وليت الأمر إقتصر على مدينة طروادة وأهلها في دفع غمن البطولة الباهظ. فمدينة طيبة مسقط رأس أندروماخي قد دمرها أخيلليوس من قبل، حيث قتل أباها وسبعة من أخوتها. وهكذا فإن أقصى غايات المجد الحرب يتم الوصول إليها على حساب سعادة الإنسان. يقول أخيلليوس نفسه لسرياموس أنــه يوجد على أعتاب الأوليمبوس إبريقان أحدهما مملوء بالمصائر السيئة والآخر بـالمصائر الخيرة، وكلاهما من عطايا زيوس. وهذا يعني أن حياة الإنسان مزيج من هذين الصنفين، فالحرب التي تجلب المجد تجر معهما أيضما الموت والخسراب لسلاطراف المتناحرة. ففي النهاية سيموت أخيلليوس قاتل هيكتور. وهكذا كانت مشيئة الألهـة، ولا يوجه هوميروس اللوم أو التثريب لهؤلاء الآلهة الذين هيأوا للإنسان فرصة تحقيق أسمى مراتب المجد والبطولة، وما عليه إلا أن يسدد فمن ذلك كاملا غـير منقــوص. وقد يكون الثمن هو الحياة نفسها، وإنه لثمن باهظ حقـاً. والجسدير بــالذكر أن هــذه الرؤية المأساوية للبطولة هي إحدى الأفكار الرئيسية الستى تقسوم عليهسا الستراجيديا الإغريقية كها سنرى في الباب الثالث من هذا الكتاب. أما عن مشاعر الصداقة والحب في قلوب أبطال هوميروس، فيمكن أن سأخذ عنها فكرة بالنظر إلى علاقة أخيلليوس بباتر وكلوس. فحب الأول لصديقه هذا يقوم على أساس إندماج كامل في الطموحات والأهداف، كل منها يفهم الأخسر ويحس بالراحة التامة في حضوره، ومثل هذه الصداقة تتطلب التفسحية، ولقسد ضحى باتروكلوس بنفسه لإنقاذ شرف أخيلليوس وكرامته التي تلطخت بسبب رفض أخيلليوس مواصلة الحرب. شعر باتروكلوس بأن لابد من مل الفراغ الناجم عس إنسحاب أخيلليوس وغيابه عن معركة الشرف والحجد، ونجد مقابلا لهذه الصداقة في الطرف الآخر أي داخل مدينة طروادة المحاصرة نفسها بين جلاوكوس وساريهدون وعندما جرح الأخير جرحا عميتا دعى صديقه جلاوكوس أن يلم أعمل قبواله المهعثرة ويعتني بها، وقال له أنه إن لم يفعل ذلك سيحيق بهه العار. الصداقة إذا المعشرة واجباتها ولا ينبغي التقصير في أدائها، بل إن الصديق الحق يقوم بهذه الواجبات عن طيب خاطر وبسرور وإلا لما إستحق أن يكون رجلا أو بطلا.

وإذا كان حب الصداقة ضروريا لتدعم فكرة البطولة فإن الحب العاطق مدمر بالنسبة لها. ومع أن هوميروس لا يلوم هيليني علانية إلا أنه جعلها تندب حيظها لأنها سبب كل تلك المصائب. ولا نحس بأية بادرة للتعاطف من جانب هوميروس إزاء باريس الذي يونخه هيكتور لتقاعسه، فهو لا يلعب دورا مشرفا في الحرب التي قامت بسبب تصرفه الأخرق. أما حب كليتمنسترا الأثم لإبن عم زوجها أيجيسئوس أثناء غياب زوجها أجامنون، ذلك الحب الجامح الذي دفعها في النهاية لقتل الأخير بعد عودته من طروادة منتصرا، فلا يلقي من هوميروس سبوى الإدانية السافرة والمباشرة. يدين هوميروس الزنا ويسمو بالحب العائلي إلى أسمى درجات المحبيد. فهيكتور وأندروماخي زوجان يهيم كل منها بحب الأخر، حتى أنها تقبول له ه أنت ياهيكتور بالنسبة لي أبي وأمي الجميلة، أنت أيضا أخي وزوجي القوى ه (ه الإلياذة ويضحي بحياته من أجلها به ولا أبوه وأمه يرتفعون إلى مستوى الأهمية التي تمثلها هي بالنسبة له . وحب بينيلوني لأوديسيوس التي إنتظرته عشرين عاما لا يحتاج إلى تعليق وتفسير. ونكتني بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو وتفسير. ونكتني بالإشارة فقط إلى أن أوديسيوس نفسه فضلها على الإلهة كاليبسو

وعاد أوديسيوس إلى زوجه عاد النظام والأمان إلى جزيرة إيثاكى كلها. وعندما نزل أوديسيوس إلى العالم السفلى ولاق أمه هناك سالها كيف ماتت فقالت أنه لم تهاجمها إلهة السياء حادة البصر بسهامها، ولا الحمى أصابتها لتمتص الحياة من جسدها كها تفعل بسائر الناس، ولكنها «اللهفة عليك والحنين إليك يها أوديسيوس النبيل، وطيبة قلبك هى التي سرقت الحياة منى بعسد أن أفقسدتها حسلاوة السطعم، (دالأوديسيا، الكتاب الحادى عشر البيت ١٩٨٨ . ٢٠٣).

هكذا كان هوميروس فى إحساسه العميى بمشاعر طلبشر ساميا لا يسرتفع إلى مستواه سوى شكسبير. حتى أنه جعل برياموس ملك طروادة المبجل يقبل أيدى أخيلليوس التى قتلت العديد من أبنائه ا ويذوب القلب بمشاهدة إبن هيكتور الصغير أستيأناكس يجرى للخلف فى فزع وتنهمر من عينيه اللموع عندما يسرى أباه بخوذته الجنحة، فيضحك هيكتور ويضطر إلى خلعها، فأبطال هوميروس يبدون فى لحظات القرارات الحاسمة وأوقات الشدة وكأنهم بمتلكون قلوبا قدت من حديد، أو كأنهم يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية، إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخفسوع يتمتعون بقوة تفوق قوة البشر العادية، إلا أنهم من جانب آخر يتعرضون للخفسوع فى رقة وضعف لأدق المشاعر الإنسانية وأكثرها رفاهية، ولعل هذا ما يميزهم عن سائر الأبطال فى كافة الإداب.

يتميز أبطال هوميروس بحدة الإنفعال حبا أو كراهية، عطفا وحنانا، أو غضبا وانتقاما. ولا ننبى أن الموضوع الرئيسى في ملحمة «الإلياذة» ـ وكها يقرر الشاعر نفسه في البيت الأول ـ هو «غضبة أخيلليوس». وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن حدة الانفعال هي السمة الرئيسية للفعل البطولي الملحمي، ولقسد ورث المسرح التراجيدي ذلك عن هوميروس، ونضرب المثل مين مسرحيات أيسمخولوس ببروميثيوس ومن مسرحيات سسوفوكليس بساياس وكذا أوديسب في «أوديسب في كولونوس»، ومن مسرحيات يوريبيديس بهرقل مجنونا وميديا. في هذه الشخصيات التراجيدية ـ وغيرها الكثير ـ نجد الانفعالات قد بلغت مداها لينا أو عنفا، أو حتى الإنين معا كها في «أوديب في كولونوس» بصفة خاصة، حبث يشور البطل ثورة الإنين معا كها في «أوديب في كولونوس» بصفة خاصة، حبث يشور البطل ثورة عارمة لا هوادة فيها على أهالي طيبة وفي مقدمتهم إبنه، ولكنه يذوب حنانا وحبيا لابنته أنتيجوني.

وهكذا يثبت هوميروس مرة أخرى أنه كان رائسدا مسؤسسا في مجال رسم الشخصيات البطولية، كما كان بالنسبة للحبكة الفنية ووحدة الحسدث والموضوع الملحمين.

وأبطال هوميروس فى الواقع ليسوا بشرا عاديين تماما، كما أنهم ليسوا من الألهة، ولكنهم يتحركون فى المنطقة الوسطى الواقعة بين الأدمية والألوهية، وهم عيلون إلى هذا الجانب حينا، ويبتعدون عنه إلى الجانب الثمان أحيانا أخمرى، ولا يفقدون صلتهم تماما بهذا الجانب أو ذاك قط. ولكن ماهى طبيعة العملاقة بين هذين العالمين عند هوميروس؟

## (ج) ناسوتية الآلهة وألوهية البشر:

في إحدى فقرات «الإلياذة» (السكتاب الثساني بيست ١٨٤هـ ٢٩٢٠) يقسول هوميروس:

«أخبرينى يا ربات الفنون، يا من تنزلن منازل الأوليبسوس! فائتن إلهسات موجودات هناك، بكل شيء عليات. أما نحن (البشر) فنسمع عن هذا الجد ولا نعرف عنه شيئا. أخبريني من هم قواد الإغريق ومن هم سادتهم، فلن استطيع أنا أن أنقل عددهم، ولا أن أسمى أسماءهم حتى ولو كانت لى عشرة السنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسى، إن لم تلكرنني أنتن ربات الفنون الأوليبيات بنات زيوس ذى الدرع (أيجيس) بمن أتوا إلى طروادة».

وبغض النظر عن أن هذه المقطوعة تؤكد أن هوميروس يسرى الشسعر إلهاما خالصا(١٨٠) من عند ربات الفنون فإننا نجد فيها أيضا تفرقة ملموسة بين طبيعة البشر وطبيعة الآلهة. فمن المعروف أن هوميروس قد أنزل الآلهة من قمة الأوليبوس اى السهاء عند الإغريق لل الأرض لكى يشاركوا الناس حياتهم اليومية. ولذا نجدهم في «الإلياذة» و «الأوديسيا» يقعون فى نفس الاخطاء التى يقع فيها البشر، وينزلقون ألى نفس المزالق وتستهويهم نفس الشهوات، يتعاركون ويتناحرون تماما كها يفعل البشر العاديون. ويكاد المرء لا يحس بأية فروق بين البشر والآلهة عند هوميروس. ولكن الحقيقة غير ذلك. فالمقطوعة المترجمة على سبيل المثال تنظهر الآلهة عليمين إلا أنهم دون بأشياء كثيرة لا قبل للبشر بها. فهم وإن لم يكونوا بكل شيء عليمين إلا أنهم دون

شك فوق مستوى البشر محدودى المعرفة إلى أقصى حدد بسطبعهم. ويتمتع آلهة هوميروس بقدرات لا يحلم بها البشر، فهم وإن لم يكونوا على كل شي قد يدين يقومون على أية حال بأعمال خارقة، ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها. ولكن الفارق الرئيسي والفاصل الأساسي بين الألهة والبشر عند هوميروس هو أن الفريق الأول يتمتع بالخلود الأبدى، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه، أو يتطلعوا إليه اللهم إلا إذا دفعوا النمن مقدما. وهو نمن باهظ من الجهد المبشول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم القادرون على دفع مثل هذا النمن الغالى، وهم الذين يتفوقون على سائر الناس، ويتخطون حدود الأدمية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية.

وهذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه شعراء الإغريق عن هـوميروس ويعد مدخلا مقبولا لفهم التراجيديا الإغريقية على سبيل المثال.

 زينة. وتنطلى عليه الحيلة ويذهب زيوس معها مشدودا بسحر جمالها. وبذلك تفلح الربة فى أن تنسى زوجها رب الأرباب أمر الحرب الطروادية لتنفذ خططها الخاصة بها والمعادية للطروادين!

الألمة عند هوميروس ليسوا عليمين بكل شيء، حتى أنهم أحيانا يجهلون آخر الأنباء الواردة من ميدان القتال بطروادة. فآريس إله الحرب نفسه قد لفته سحابة ذهبية فوق الأوليبوس، ولم يعلم بأن إبنه أسكالفوس قد قتل. هذه إذن نقطة إلتقاء بين البشر والآلهة. ويصل الأمر أحيانا إلى حد ظهور الآلهة بمظهر كوميدى للغاية. ونضرب على ذلك مثلا بالموقف الذى تغنى به المنشد فيميوس فى بلاط ألكينووس أى كيف أن آريس ضاجع أفروديتى خلسة. فضبطها متلبسين زوجها هيفايستوس، فألق عليها شباكا شفافة غير مرثية، ودعا كل الآلهة لكى يشاهدونها ويسخرون منها!! وهناك لمسة كوميدية أخرى فى مشهد هيرا وهى تجذب زيوس من ميدان الحرب إلى فراشها كها سبق أن ألحنا. فرب الأرباب الذى يمتثل لرغبة هيرا وقد غلبته جاذبيتها يعدد لها بلا وعى إنتصاراته فى ميدان الحب، ويقول لها دون تحفظ أنها – أى زوجته – تتفوق جالا على كل عشيقاته!

وتعتبر مثل هذه المشاهد بمثابة «الـترويح الـكوميدي» في خضم الأحداث الملحمية الجادة. ولا ينم هذا العنصر الكوميدي عن أي نوع من التشكك أو عدم الإيمان بالآلهة، بل على النقيض من ذلك يؤكد ويدعم ذلك الإيمان نفسه. فالآلهة كالبشر، ولما كانوا يتمتعون بالأمان التام أمكنهم - كها قد يفعل البشر لو أنهم وضعوا في مكانهم - أن يقضوا معظم أوقاتهم في الولائم ومتع الحب والضحك. هذه أمور يتمنى كل إنسان أن يتمرغ فيها، ولكنه لا يستطيع بسبب كثرة وثقل المسئوليات الملقاة على عاتقه، ولأنه عكوم عليه بالموت في النهاية. وإذا كان الآلهة يسخرون من بعضهم البعض، فلا بأس من أن يتعرضوا لسخرية البشر أيضا. وهي سخرية لا تصدر إلا عن شعور بالإرتياح والمتعة في متابعة أعمال الآلهة. وعلى أية حال فإن هذا العنصر ورثه شعراء المسرح الإغريق عن هوميروس، وكان مشار جدل بين الفلاسفة والعقلانيين من المفكرين والكتاب.

أما عن موقف الآلهة من طرفى النِزاع فى الحرب الطروادية فإن كل واحد منهم

إتبع هواه وأغراضه الشخصية بل ومزاجه الخاص. فأثينة وهيرا كانتا بالطبع تكرهان طروادة والطرواديين بسبب حكم باريس في مسابقة الجهال لصالح أفروديتي ضـدهما. والأخيرة تعضد الجانب الطروادي بكل قواها مناصرة لباريس ووفياء بـوعودها لـه. وهكذا تتصرف هؤلاء الربات وكأنهن نساء من البشر، فالمتضررتان من حكم باريس تصران على الإنتقام لكبريائهما المجروحة، وهو ما يتمشى مع أفكار عالم البطولة إبان العصر الموكيني. وبالمثل نجد أرتميس تقتل أبناء نيوبي لأنها تفاخرت وتباهت عليها بجمال أبنائها. ويعاقب يوسيدون أوديسيوس شر عقاب لأن الأخسير فقسا عين بوليفيموس (الكيكلوبس) الوحيدة. وفي المقابل يفوز بالكثير من تحب الألهة، فيلق العون والتأييد بلا حساب. بل إن الآلهة والإلهات تعطف على من يجزل لهم العطاء أى من يتوسع في تقديم القرابين. ولذلك عندما أراد العراف الطاعن في السن خريسيس أن يسترد إينته من أجاممنون تضرع لأبوللو. وذكره بالروابط القديمة والمتينة التي جمعت بينهها. فنزل أبوللو كالليل ونشر الوباء بين صفوف الآخيين. لقـد إعتـبر أبوللو أن الإهانة الموجهة إلى عرافه وكاهنه بمثابة إهانة مـوجهة إليـه هـو شــخصيا فتبنى قضيته بنفسه. وهذا يعني أن الآلهة مثل البشر تتحرك لأسباب شيخصية بجتة، أى عندما تتعرض كرامة الواحد منهم لأية بإدرة مـن بـوادر التعـدى أو الإهــانة. وتقف الربة أثينة معينة محلصة لأوديسيوس وهو يصارحها القبول ويكشف لها عن مكنونات النفس كما تفعل هي بالضبط. ومثل هذه الصداقة تفرض دائمًا نوعا من الإلتزام على الطرفين. فعندما يكون أوديسيوس في مازق تتصرف أثينة من منطلق أعلى المستويات في مفهوم الصداقة، أي تبذل أقصى ما في وسعها لتنقذه من المأزق.

ولم يكن الأغوذج الإلهى المثالى عائقا أمام البشر، بـل كان حافزاً لهـم. فلقد سمح الآلهة للبشر بأن يطمحوا إلى زيادة قـواهم وأبحادهم فى حـدود معقـولة، أى بحيث لا يتعدون حدود الكيان الإنسانى أو يجاوزونه إلى عالم الآلهة نفسه. فالآلهة خالدون والبشر فانون. وذلك وحده سبب كافى وكفيـل بـأن يقنع البشر أن يبـذلوا كل ما يستطيعون فى سبيل المجد والعظمة المحدودين بحدود حياة بشرية قصيرة للغاية. ليس للإنسان أن يطمع فى أن يكون إلها أو حتى شـبيها بـالآلهة، ولقــد حـاولت كاليبسو أن تمنح الحلود لأوديسيوس بأن تطعمه من طعام الآلهة الأمـبروسيا وتسـقيه

من شرابهم النكتار، ولكنه لم يشعر بالراحة وفضل العودة لزوجته ووطنه، على البشر أن يجذروا نسيان أو تخطى حدود بشريتهم، فليتذكروا دوما أنهم فانون ومحدود القدرة. وهذا ما كان يشعر به أخيلليوس نفسه («الإلياذة»، الكتاب السواحد والعشرون أبيات ١٠١ - ١٠٧). ولاتعنى محدودية الإنسان أنه لا يساوى شيئا سوى العدم أمام الألهة. بل إن الإنسان في عالمه الخاص وحدوده المرسومة يستطيع أن يفعل ما لا يفعله الألهة. إنه يستطيع أن يكدس أكبر قدر ممكن من الإنجازات والإنتصارات في حياة قصيرة للغاية. وفي أثناء ذلك قد يخاطر بحياته نفسها عن طيب خاطر. وهذا يعني تطلعه إلى شيء ما فيا وراء الحياة التي بحياها، أي إلى الموذج أعلى للرجولة ومثال أفضل للبطولة. وهو أغوذج أو مثال لا وجود له في العالم الألمى المثالى بطبعه.

كانت حدود الجتمع الإنساني الهومرى ضعيفة يمكن إختراقها، بيد أن «القوانين غير المكتوبة» التي تحدد العلاقات الاجتاعية كانت قوية للغاية، وبالطبع كانت الأهواء تدفع بعض الناس لإهمال هذه القوانين، ولكن مثل هذا الإهمال كان يعد تعديا أو تخطيا للحدود (hybris, atasthalie) يعرض صاحبه لعقاب الألهة الدين يفرضون ويحمون قدسية هذه القوانين غير المكتوبة، وكان هذا العقاب الإلهامي (nemesis) رادعا، قويا ومخيفا، وكان الخضوع لما تقضى به هذه القوانين غير المكتوبة أو ما يمكن تسميته العرف الأخلاقي يسمى «الحياء» (aidos)، وهو نفس الشيء الذي يدفع حتى الجبان على الإقدام في ميدان الحرب خوفا من العار الذي سياحق به.

وفي عالم هوميروس لم تكن الفوارق بين طبقة عامة الشعب والنبلاء أقل وضوحا من الفوارق بين طبقة النبلاء والآلهة. وإن كان التمييز بين الطبقتين الأسفل أكثر حدة. ولكن كان بعض أفراد هاتين الطبقتين - أى العامة والنبلاء - يتطلعون إلى كسر حدود طبقتهم وصولا إلى المرتبة الأعلى. ومطمع طبقة النبلاء أوضح من أن نشير إليه. إذ كان الأمراء والأميرات يقرنون في الشعر الملحمي دوما على نحو سافر بالألهة والإلهات. فإيدومينيوس بين شعبه من الكريتيين كإله، أما أهل ليكيا فينظرون إلى ساربيدون وجلاوكوس على أنها إلهين، وكثيرون هم الأمراء المذين

جاءوا من نسل إلهى عن طريق الأم أو الأب، أو الذين تلقوا تربية إلهية. وبين هؤلاء كان كل الأمراء في فاياكيا. بيد أن القوانين غير المكتوبة تعمل على الحفاظ على الفوارق والحدود بين الطبقات الثلاث: عامة الناس والنبلاء والإلهة. وتجرم أو تحرم تخطى الحدود (hybris) وتضع له العقاب (nemesis) المناسب. كان أفراد طبقة النبلاء متعطشين للشهرة والحجد وتأكيد الذات وتخطى الحدود للوصول إلى مرتبة الألوهية. وعندما لا يوفقون في ذلك يردون فشلهم إلى «حسد الآلهة» مستخدمين فعلين بمعنى «أحسد» أو «أستكبر» (agamai, megairo). ويعنون بذلك القول أن الألهة تستكبر على الإنسان الوصول إلى مثل هذا الحد(٢٠). وكاليبسو نفسها قالت أن الإلهة لا تنظر بعين الرضا إلى أية ربة تنزل إلى مستوى معاشرة إنسان فان كما فعلت هي مع أوديسيوس. وتقول بينيلوبي إن حسد الآلهة هو الذي حال بينها وبين أن تعيش مع زوجها أوديسيوس حياة زوجية مستقرة. وهكذا جعلت الإنسانية الإغريقية آلهتهم يشبهون البشر ويخضعون مثلهم للأحكام الأخلاقية الإنسانية (٢٠).

آلهة هوميروس ليسوا قادرين على كل شيء، ولا عليمين بكل شيء، ولا موجودين فى كل مكان. ذلك أن الديانة الإغريقية منذ بداية عهدها ليست ديانة وحدانية، بل هي ديانة وثنية تؤمن بتعدد الآلهة وتخصص كل واحد منهم فى عبال معين، وإن كانوا جميعًا يخضعون لإله واحد هو كبيرهم زيوس. ولقد وضع الخيال الإغريق الخصب الآلهة والإلهات فى أماكن محددة قيل أنها هي التي كثر ترددهم عليها أو هي أماكن عبادتهم. وكان بوسع الناس أن يستدعوا هؤلاء الآلهة بالصلوات والدعوات والقرابين، فيرونهم قادمين سواء فى هيئتهم الإنسيابية المرثية كطيور وذلك كما يظهر في الرسوم الموكينية، أو يتخيلونهم حاضرين عند تقديم القرابين. وفي هذه الحالة لا بد وأن تقع بعض العلامات الخارقة والدالة على تواجد الآلهة كأن يتطاير الشرر إلى أجواز الفضاء من نار القرابين، أو «تومئ نخلة عندما يقوم أبوللون المولود في جزيرة ديلوس» كما يرد في نشيد لكاليماخوس. وعندما تتلبد السهاء بالغيوم المتجمعة حول الجبل، أو تدوى الرعود فإن هذا قد يعد نديرًا بقدم زيوس. وجبل زيوس أى الأوليمبوس هدو السهاء. ومن ثم كان النساس

يتضرعون إليه ووجوههم فى السهاء، بيد أنه بالإضافة إلى الأوليمبوس كان لبعض الألمة أماكنهم الخاصة والمفضلة، فزيوس يحكم من جبل إيدا، ويعيش بوسيدون فى أعهاق البحار حيث تقبع قصوره فى أيجاى (Aigai)، ويعيش أبو للون فى ليكيا أو فى معابد خريسى وكيلا وتينيدوس وهكذا (٢٢).

وبالقطع لم يرى أي إنسان حي الألهة، وإن كان هوميروس قند جعل الألهـة تتصل على نحو شبخصي وتتعايش دومًا مع المفضلين من الشعوب الأسطورية أمشال الأثيوبيين والفاياكيين. وأظهر هذا الإله أو ذاك نفسه أحيانًا لبعض الأبطال المحبوبين من الإغريق كإمتياز خاص ودون أن يتنكروا في هيئة مخالفة لطبيعتهم العادية. لقلد تغلب التفكير العقلان على صعوبة التوفيق بين الإعتقاد في التدخل الإلهى المباشر والدائم والمحسوس في شتون البشر دون أن يراهم أحد بالقول أنهم يتخذون هيشة الإنسان. ولقد إستغل هوميروس هذه الحيلة وكان «الغريب»القادم من بعيد موضع إهتمام خاص على أساس أنه من المحتمل أن يكون إلما متنكرًا. وهكذا بينا إستجاب التفكير العقلاني لإغراء تقديم التدخل الإلهى المرئ أو المحسوس للرجل العادي على أنه شيء قابل للتصديق فإن الأنثروبومورفية المميزة للأساطير الإغريقية قد زودت الألهة بالقدرة على إتخاذ الهيئة البشرية وبذلك أوجدت حلًا أكثر منطقية. إذ أصبح من السهل والمعتاد بالنسبة للآلهة أن يتدخلوا في شئون البشر، بـل وأن يعايشونهم فترات طويلة متنكرين ودون أن يكشف أمرهم. وصارت هذه هي الطريقة العادية والطبيعية لتدخل الألهة، ولو أن زيوس كان يوجه معركة طروادة من بعيد وعن طريق إرادته الإلهية والرسائل التي يبعث بها هنا وهناك. ولم يتدخل شخصيًّا إلا عندما ألق بصاعقته أمام خيول ديوميديس. بيـد أن أبـوللون لـطم بـاتروكلوس بيده القوية فسقطت عدُّة البطل الحربية من فوق جسده. ولقد صارت الربة أثينة في ﴿ الأوديسيا ، روحًا مالوفة لكثرة ظهورها وتدخلها في الوقت المناسب.

ويتحدث هوميروس أحيانًا عن الآلهة بصورة عامة دون تخصيص بالإسم لهذا الإله أو ذاك. ويستخدم ألفاظًا بمعنى «قوة إلهية ما» (daimon) أو «الآلهة» (theoi) أو «إله ما» (theos tis) أو «زيوس » وهو رب الأرباب التي تحتوى سلطته وقوته جميع القوى الإلهية. المهم أنه في كل لحظة من لحسطات الحيساة البشريسة بشسير

هوميروس إلى وجود إلهى بصورة أو بأخرى. فالآلهة هم المذين يمنحسون القسوي الجسدية والمزايا العقلية للناس المميزين تمامًا كها يهبون المهارة والثروة. فعين كالخاس العراف بقدرتها على التنبؤ مثل قدرة سكاماندريوس على الصيد ومهارة فيريكلوس في بناء السفن، كل تلك وغيرها من هبات الآلهة للبشر. فالآلهة هم اللذين يقدرون مصائر الناس وهم الذين يقررون سقوط طروادة، وبهساية المعسركة بسين هيسكتور وأخيلليوس، وهم الذين يرفعون هذا الإنسان إلى أمة الإزدهار، ويهبطون بــذلك الآخر إلى هاوية الفشل. وهم قبل كل شيء يحددون أعمار الناس ويعينون يــوم مماهم. إنهم صفوة القول يشكلون ما يشبه حكومة تدير شدون حياة البشر، إنهم بالنسبة للناس غاية في القوة والعظمة والأبهة. ومع ذلك فهم يخضعون لقوة أعلى منهم إنها «الضرورة» (anagko) أو «القدر» (moira). ولا يتروع أبطال هوميروس عن مواجهة الألهة رغم أنهم نادرًا ما يوجهون إليهم أسلحتهم وقللانفهم كما فعل ديوميديس. بيد أننا نرى مينيلاوس ملك إسبرطة وزوج هيليني المختطفة يخاطب رب الأرباب قائلًا «أي زيوس إنني لم أجد أسوأ منك إلما! ». وعندما يلتق فيلويتيوس المخلص بأوديسيوس المتنكر كشحاذ يصرخ «أى زيوس الأب، كم أنت غليظ القلب لقد تسببت في مجيئنا للوجود ومع ذلك ترسل لنما البؤس والمعاناة! ». إن وجسود الآلهة في الشعر الإغريق يعد توسيعًا فلسفيًّا وإمتــدادًا طبيعيًّـــا للــوجود الإنســـاني نفسه (۲۲). ودليل ذلك أن هوميروس - كشعراء الـتراجيديا - يـداخل بـين الفعــل الإنسان والفعل الإلهي. فعندما تصعد المربية يسوريكليا إلى بينيلسوب في حجسرتها لتخبرها بأن أوديسيوس لم يعد فحسب بل هزم الخطّاب أيضًا، تقول الأخيرة «ليس هذا صحيحًا، فأوديسيوس قد مات. لا بد أن الذي قتل الخطّاب هو أحد الآلهـة الذي لم يعد بوسعه التغاضي عن شرورهم».

وهنا يثار التساؤل حول مسئولية البشر فيا قد يقع من مآسى. الآلهة يتسدخلون دائما، هذا صحيح ولا سيا فيا قد حدث بالفعل. أما بالنسبة للمستقبل فنان الإنسان يعرف أن النتيجة المباشرة تعتمد عليه همو ومن ثم يتصرف من همذا المنطلق. بعض الناس يقولون إن الإنسان يتحمل مسئولية أفعاله ونتائجها، ولكنهم عندما يرغبون في تلمس الأعذار لأنفسهم يقولون غير ذلك. فبرياموس يعلن أمام

هيليني أن الآلهة - وليست هي - هم المسئولون عن مصائب طروادة الناجمة عن خرق باريس لقواعد وأصول الضيافة. والمرء في العادة ميال لتلمس الأعذار ومن ثم فهو دامًا ينحى باللائمة على الآلهة، وإن كان أحيانًا يعترف بمسئوليته. وبهذا يتجنب هوميروس أن يجعل من أبطاله دمى في أيدى الآلهة. لقد وفر تصور الإغريق للآلهة ما يمكن أن نسبيه «الآلية الربانية» التي تدير شئونهم على الأقبل في عالم الشعر والأدب. فالسهم مثلاً عندما لا يصيب هدفه يقال إن ذلك ليس من الضروري أن يكون بمحض الصدفة أو لا يصيب القول بأن الهدف هو الذي زاغ من السهم، ولكن التعليل الأفضل هو أن إلها ما قد تدخل وأدخل تحريفًا في مسار السهم، والرجل عندما يتعرض للخطر أو لهجوم معاد ويفلت منه ويسلم يقال إن إلها ما قد إختطفه خطفًا من بين الصفوف. أما الفكرة العبقرية التي تأتى في الوقت المناسب فيقال إنها ألهام من الألهة تمامًا كها أن المصيبة التي لا يمكن ردها فهي أيضًا من عند الألهة. المهم أن الرجل الإغريق قد وجد في التصور الأنثروبومورفي للآلهة ما يساعده على العثور دامًا على مشجب يعلق عليه ما يشاء من الأخطاء ويعول عليه كذلك في تحقيق ما بحلم به من طموحات خارقة.

## (د) المنشد الملحمى وطبيعة عمله قديًا وحديثًا:

يرد في «الأوديسيا» (الكتاب الأول أبيسات ٣٢٥ - ٣٢٨ و٣٣٦ - ٣٥٦) ما يلي:

«كان المنشد ذائع الصيت يغنى لهم، وكانوا هم يجلسون في صمت منصتين له. كان يغنى لهم عن عودة الآخيين المفجعة من طروادة والتي أوجبتها الربة بالاس أثينة. وبعد ذلك خاطبت (بينيلوبي) المنشد الرباني والدموع تترقرق في عينيها: أي فيميوس ألك تعرف الكثير من مفاتن الرجال الأحرى، إنك لعلى علم باعهال الرجال والألهة الجيدة عما حفظه لنا المنشدون. غن لهم واحدة منها، وإجلس إلى جوارهم ودعهم يحتسون في صمت كئوس الخمر، وإترك هذه الأغنية الحزينة التي

<sup>\*</sup> ورد ذكر فيميوس في «الأوديسيا» بالأماكن التالية: الكتاب الأول بيت ١٥٠ - ١٥٥، ٣٢٥ - ٣٧١ - ٣٢١ الكتاب الثان والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ٣٣٠ - ٣٣٧، الكتاب الثالث والعشرون بيت ٣٣٩.

ومن هذه المقطوعة نستطيع أن نستخلص كل آراء هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته بصفة عامة، والشعر الملحمى بصفة خاصة. ولعل أول ما يلفت نظرنا هو أن هذه المقطوعة تشهد بوجود النقد اللذوق في عصر هوميروس. إذ نجد المنشد وسامعيه يفاضلون بين أغنية وأخرى، ويقولون أن هذه حزينة وتلك بهيجة، أو أنها لا تعجب من يسمعها، أو تروق لهم وتحرك مشاعرهم، ونفهم كذلك من النص المترجم أن جهور الأناشيد الملحمية قد شارك في عملية خلق هذه الأناشيد لأنه أثر في تداولها وتجويدها. إذ كان يتدخل في عمل المنشد ويسطلب منه التعديل أو التبديل، الإضافة والإعادة أو الحذف.

ويجرنا الحديث عن المنشدين إلى موضوع آخر هو أن الشعر الملحمى بالأساس شعر شفاهى إنشادى، يخاطب أذن السامعين وأبصارهم فى نفس الوقت. لأن جمهور الأناشيد الملحمية يتمتع ليس فقط بسياع المنشد، وإنما برؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه. وكان المنشد المتجول يحفظ عن ظهر قلب العديد من أغانى البطولة التى تمجد أبطالاً ينتمون إلى العصور القديمة الجيدة. وكان يملك أن يلبى بين الحين والآخر طلبات الجمهور المحتشد حوله، وإلا فسيتغنى بما يحلو له هو مما يحس أنه أكثر جذبًا وتشويقًا، أو أنسب للزمان والمكان المدى يقف فيه (قارن «الأوديسيا» الكتاب الثامن بيت ٧٧ وما يليه).

علينا أن نتخيل المنشد الملحمى وقد جلس يعيد مرات ومرات قصة أحدد الأبطال الأسطوريين لأناس يزعمون أنهم من نسل ذلك البطل. ولما كان عقل هذا المنشد لا يتميز بحرفية «شريط التسجيل»، فما لا شك فيه أن روايته كانت تختلف

من مكان إلى آخر، بل وفي كل مرة ينشد فيها ولنو كان في نفس المكان ولنفس الجمهور. إذ لم يكن هناك من قيد يقيد المنشد سوى «المالوف الملحمي» وهـو محصلة تراث ممتد عبر قرون طويلة. ومن هذا التراث الملحمي المألوف نضرب مشلًا بالصفات، إذ توارث المنشدون جيلًا بعد جيل صفات معينة عن بطل مشل اوديسيوس، فصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتى أنهم لا يذكرون إسم هذا البظل إلا مقرونًا بإحدى هذه الصفات. فمرة نجده أوديسيوس «الإلهي» أو «شبيه الألهــة» أو «الصبور شبيه الألهة» أو «مدمر المدن» أو «ذا الحيل المكثيرة» أي «واسم الحيلة». وكذلك تيلياخوس يوصف بأنه «شبيه الآلهة» أو «إبن أوديسيوس المحبوب». أما أجاممنون فهو «ملك الرجال» أو «السيد» وهكذا. وغالبًا ما يـذكر هوميروس إلما من الآلهة أو بطلًا من الأبطال مقرونًا بإسم الأب ثم متبوعًا بالصفة التقليدية له مثل قوله «بنت لابس الدرع أيجيس (زيـوس) أتريتون» ويعـني الـربة أثينة. أو قوله «نيستور بن نيليوس المجد العظيم للآخيين». على أن أحد المنشدين قد يبتدع صفة جديدة ويضيفها إلى رصيد بطل ما. بيد أن بقاء هذه الصفة ضمن التراث الملحمي المألوف أمر مرهون بمدى نجاح هذه الصفة في كسب رضا وإعجاب المنشدين الآخرين عبر الأجيال، أو بالأحرى مدى تقبل جمهور السامعين. ولا شك أن إقتران بطل من الأبطال بصفات معينة يكسب شخصيته ميزة الإتساق عبر كل الأناشيد الملحمية، كما أنه يساعد جمهور هذه الأشعار على التعرف على الأبطال.

لم يكن عمل المنشد مجرد «إعادة إخراج» لنص محفوظ عن ظهر قلب، وإنما كان بمثابة «إعادة خلق» لقصة معروفة فى صيغة مألوفة ومعدة خصيصًا لمناسبة معينة. كان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيًّا مع ميول وقدرات الناس من حوله أى جمهور السامعين. يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بيل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها غيره الكثيرون. لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذلك المنشد.

ولقد وردت بعض عبارات في النص الهومري الذي قدمنا به حديثنا عن الإنشاد الملحمي وتقنياته ويمكن منها أن نستنبط بعض الحقائق المهمسة. فعبسارة

«المنشد ذائع الصيت» تدل دلالة واضحة على أن بعض المنشدين الملحميين قد تفوق على أقرانه فذاع صيته بين الناس. وهذا يعنى أمرين أولها أن عمل المنشدين كان خلاقًا لا مجرد تكرار دون زيادة أو نقصان، وإلا لما فضل منشد على آخر. والأمر الثاني هو أنه كان يجرى في حلقات الإنشاد نوع من النقد الذوقي يفضل فيه نشيد أو منشد على آخر. ومن نفس المقطوعة يتضح أن الشعر يستهدف إمتاع السامعين (٢١).

على أية حال هذه صورة المنشد فيميوس في قصر أوديسيوس بـإيثاكي. وهنـاك صورة أخرى لمنشد آخر مو ديمودوكوس في بالاط ألكينووس في فاياكيا. وهذان المنشدان يعكسان مفهوم هوميروس عن عمل المنشد الملحمي. بل قبد يكون هسو نفسه كمنشذ يتخفى وراء إحدى هاتين الصورتين أوكليها. وهذان المنشدان ليسا من النبلاء ولا من العبيد، بل يحتلان مركزًا وسطًا كصاحبي حرفة تشبه حرفة الأطباء والعرافين وعمال غزل الصوف. إنها من الرجال الأحرار ويكتسبان إحترامنا وإعجابنا بسبب مهارتهما في الغناء، ولكنهما يعتمدان في بقائهما وحيباتهما على رعباية الأمراء. وهذا ما يفسر تعاون فيميوس مع الخطَّاب الذين يبتلعـون ثـروات أوديسـيوس أثنـاء غياب الأخير. هاتان الصورتان للمنشد الملحمي في «الأوديسيا» تساعدانا على التعرف على شخصية هوميروس نفسه، فهو في الغالب إحتل مكانة عماثلة، ولعل ذلك ما يفسر عنصرًا ملموسًا في ملحمتيه ألا وهو غياب أية إشارة شخصية لنفسه، أو حتى إصدار أي حكم يعكس تجربته الخاصة. إنه يتخفى تمامًا وراء ملحمتيه كها فعل شكسبير في مسرحياته. الملحمتان مؤلفتان لأمراء يحبون سمساع أخبسار الماضي الجيد، ماضي أجدادهم، ولا يهمهم أن يسمعوا شيئًا من آراء وأحكام شخص يستخدمونه لإنشاد هذه الأشعار، ويحتل مكانة إجتاعية أقل منهم بالطبع، ومن ثم فإن هوميروس يعيد صياغة الماضي وتصويره، وله مطلق الحرية في إختيار الكيفية التي يؤدي بها عمله هذا ما دام لا يخدش الماضي أو يفقده وقياره. لــه أن يـدخل من حقائق الحياة المعاصرة ما يشاء، بحيث لا يفسد الهالة الأسطورية التي تحوط هذا الماضي وتشد إنتباه سامعيه من الأمراء.

ورد ذكر ديمودوكوس ف « الأوديسيا » ف الأماكن التالية : الكتاب الثامن : ف فقرات كثيرة منه ، الكتاب الثالث عشر بيت ٧٧ - ٨٨.

كان الشعراء أو المنشدون الملحميون يسمون «المغنون» (aoidoi) وهم يودون عملهم على أنغام آلة وترية تسمى فورمينكس (phorminx) أو كيثاريس (kitharis) ثم سمى المنشدون الملحميون بعد ذلك رابسودوى (rhapsodoi) والكلمة تعنى الذين يرتقون أى يصلون الأغانى بعضها ببعض. وهو إسم مشتق من الفعل «rhapto» بمعنى أغنية. ولقد نشأ هذا النظام الجديد في الإنشاد الملحمى في عهد بيسبستراتوس كها سلف أن ألحنا.

اثار المعارضون لنظرية شفاهة ملاحم هوميروس عدة مشاكل أهمها مايتصل عجم الملحمتين «الإلياذة» و«الأوديسيا» وبنيتها المعقدة. فكلاهما بسرأى هولاء المعارضين لا يمكن أن يكونا من عمل شاعر أو شعراء لم يعتمدوا على فن الكتابة اثناء النظم والتداول على نحو أو آخر. وحتى د. لومان الذى لا يرفض النظرية الشفوية كلية، وإتخذ من الأحاديث الطويلة فى الملحمتين وسيلة لإثبات هذه النظرية يقول إن هوميروس يتبع النظام الشفوى التقليدي السائد فى بلاد الإغريق ولكن بطريقة تدل على أنه أفاد من تقنيات الكتابة والتدوين (٢٥).

وإنجهت الأنظار مؤخرًا إلى أفريقيا وتزايدت عمليات جمع الفولكلور وتتراكم الدراسات التى تأتى بنتائج لها صدى عميق فى عالم النقد الهومرى. لأن الفولكلور الأفريق عمل البقية الباقية من التراث الملحمى الإنساق حيث لم يعتوره تغيير جدرى. إذ يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن إعتباره أقرب صورة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس. لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثًا فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة. بيد أن الساحة الأفريقية هى التي لا زالت تعرى مشل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى. وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفوية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولاسيا المجتمعات البدائية. ومن المنوقع أن يتوصل هؤلاء العلماء إلى رسم صورة عامة لمجتمع ملحمى شفوى «إفتراضى» بهدف تقريب صورة المجتمع المومرى إلى الأذهان.

ومن المشاكل التي كانت تواجه الدارسين في هـذا الميـدان هـو أن هـذه المادة

الفولكلورية المجموعة من مجتمعات بدائية معاصرة ـخارج أفريقيا ـ كانت متواضعة جدًا لا ترقى إلى مستوى «الإلياذة» و «الأوديسيا» من حيث الحجم والوزن وكذا التعقيد والتهذيب وإتقان الحبكة الملحمية. ومن ثم أصر بعض الدارسين على أن «الإلياذة» و «الأوديسيا» لا يمكن أن تكونا قد نظمتا بغير الإستعانة بفن الكتابة أى أنها ليستا شفويتين.

وجاء شعراء بامبارا Bambara الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التي يمكن أن تنشأ في ظلها ملاحم ضخمة مشل «الإلياذة» و «الأوديسيا» معتمدة على تقنيات الشعر الشفوى. فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثني عشر حدثًا ملحميًا، وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت. ويحتكر هؤلاء الشعراء المنشلون وراثة هذه الستركة الملحمية الضخمة. وتتخصص النساء منهم في أغاني المديح، أما الذكور فيلعبون عدة أدوار مثل أدوار المفاوضين والمستشارين، الحكام والقواد والملوك، المؤرخين والموسيقيين وما شابه ذلك. ويم إنتقاء صغار السن لمارسة هذا الفن بعناية شديدة وبعد إختبار مواهبهم. وكل منهم يتخصص في العزف على آلة موسيقية عددة. وتستمر فترة التدريب من خسة الى عشر سنوات. وتجمع بين التربية البدنية والذهنية.

يتراوح حجم حفلة الإنشاد الملحمى طولاً وقصرا من مجتمع إلى آخر. وهو أمر يعتمد بالدرجة الأولى على قدرات المنشد الملحمى نفسه وطبيعة جهوره وملابسات حفل الإنشاد الملحمى، ولقد سبق أن تناولنا حفلات الإنشاد الملحمى المذكورة في الإلياذة» و «الأوديسيا». ونحن نعود إليها الآن بنظرة مقارنة بينها وبين ما يحدث في أفريقيا. ولنطرح السؤال التالى: في طبعة أكسفورد تبلغ «الإلياذة» ١٥,٦٩٣ بيتًا، و «الأوديسيا» ١٢,١١٠ بيتًا فكيف كان المنشد الملحمى يهيمن على مثل هذه المادة الشاسعة وكيف كان الجمهور قادرًا على متابعته ؟

وقبل أن نصل إلى أفريقيا إجابة على هذا السؤال ننوه إلى أنه سالفعل قد جرت محاولات لتقدير الوقت الذي يمسكن أن يسمتغرقه إنشاد «الإليساذة» و الأوديسيا » في ضوء المادة الفولكلورية المجموعة من مجتمعات معاصرة. إذ عقد الباحث نوتوبولوس مقارنة بين المنشد الملحمي الإخريق القديم والمغنين اليونان

المحدثين في جزيرتي كريت وقبرص. فهؤلاء المحدثون ينشدون أغاني شعبية في وزن يتكون من خمسة عشرة مقطعًا، وهو ما يقترب من طول الوزن السداسي. لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنيًا فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتًا ونصف في المدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات. فتوسط سرعة الإنشاد إذن ٩,٧٣ بيتًسا في المدقيقة الواحدة. وإذا أنشدت «الإلياذة» بهذا المعمدل ودون توقف فإنها تستغرق الدقيقة الواحدة، وتستغرق «الأوديسيا» ٧٠,٧٧ ساعة، ومن الملاحظ أن أسرع المنشدين يغني ضعف عدد أبيات الأبطأ.

وإذا وضعنا فى عبن الإعتبار قدرة الجمهور الإغريق القديم على البقاء فى المسرح طيلة ساعات النهار وفق ما تقتضيه ملابسات العروض المسرحية ومهرجاناتها، حيث كانت تقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية واحدة ساتيرية وأخرى كوميدية فى اليوم الواحد. إذا وضعنا هذا فى الإعتبار لأصبح من السهل تصور بقاء جمهور حفلات الإنشاد الملحمى منصتًا ومتابعًا نهار يوم كامل، والمشكلة هى أنه كها تبين لنا لا تكفى ساعات النهار كلها لإنشاد «الإلياذة» أو «الأوديسيا». ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام. ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمى أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خسة عشر ليلة فى تركيا على سبيل المثال.

لقد سبق أن قدم لنا س.م. باورا نماذج من المنشدين الملحميين المحدثين من أوزبيك (Uzbek) وكارا كبرغيز (Kara Kirghiz). فالمنشد ساجيمباى أوروز باكوف أوزبيك (Uzbek) وكارا كبرغيز (١٩٣٠ ـ ١٩٣٠) أملى في عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية بليغ طولها أربعين ألفًا من الأبيات. ويقال أن لديه مخزونًا ملحميًا يبليغ حبوالى مائتين وخسين ألفًا من الأبيات، بينها على الأقل قصيدتان بنفس طول القصيدة الستى أملاها. ولم يكن هذا المغنى فريدًا بين قومه فله .. كها يقول باورا .. أنداد كثيرون. ويعلق باورا قائلا أن الصياغة النمطية لا يمكن أن تفسر هذه المظاهرة العجيبة، إذ ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات ينبغى أن نضيف عوامل أخرى كثيرة أهمها أن هؤلاء المغنين يعيشون في مجموعات كل منهم يردد نفس الأغاني على نحو أو آخر. وفي كارا كيرغيز كانت سير الأبطال تعد فنًا قوميًا يعتد به كل مواطن، فيحاول أن يحترف الإنشاد ويتقن الحفيظ. ومن

ثم فعلينا أن نتصور هوميروس ينشد ملحمتيه في مجتمع مماثل، حتى يتسنى لنا أن نتفهم كيف نظمتا إعتادًا على التقنية الشفوية.

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيرى كاندى روريكى (Bese) من قرية بيسى (Bese) فى كتيسيمبا ملحمة البطل موبندو (Mwindo). وهى ملحمة طويلة جدًا، وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة، أما حبكتها الملحمية فهسى غساية فى التعقيد والإتساق. وهذا كله يثبت بما لا يدع مجالاً للشك بان مشل هذه السيات الدالة على النضوج يمكن تحقيقها بالتقنيات الشفوية وحدها. كان تسجيل هذه الملحمة الأفريقية يتم فى إطار حفل إنشاد ملحمى عادى، يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل. ولقد أخذ دارسو هوميرس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد شيء فى « الإلياذة » و « الأوديسيا » يتعدى حدود التأليف الشفوى، أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة.

وفى أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زيًا خاصًا وعميرًا لحفلات الإنشاد الملحمى. ولدى قبائل نيانجا Nyanga نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع. يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع الجفف، وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل. ويلبس منشد قبائل المونجو (Mongo) قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة، أما منشدو الفانج (Fang) فيضيفون إلى تعمة الريش عرفا أو ما يشبه العرف من شعر أو غيره. ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر، وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة، وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس. ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطورى خاص وضارب فى أعهاق الشعر الشفوى الملحمى. فمثلاً عصا منشد قبائل السطل السيانجا - كها يؤكد الشاعر المنشد روريكى سالف الذكر .. ترمز إلى عصا البسطل مويندو وما لها من قدرات سحرية. ويؤكد بعض منشدى المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الإبساء وتلقنسوا دروسًا فى استخدامها من معلمين متخصصين.

وتتضافر هذه النتائج التي توصل إليها علماء الفولكلور الأفريق مع معطيات المادة

العلمية التي جمعها كل من أ. ب. لورد وم. باري. فلقد إلتقي هـذان البـاحثان مـع المنشدين الملحميين المحدثين بمناطق الصرب والبلقان، وجمعا من أقوالهم ما يثبت أن هؤلاء المنشدين يتعاملون مع مادتهم الملحمية دون أية رؤية نظرية مسبقة. فعندما سئل هؤلاء المنشدون عن التقنيات الشعرية المميزة لفنهم لم يحيروا جوابًا ووقعوا في حيص بيصن. والأكثر من ذلك أن جمهورهم نفسه لا يستطيع غالبًا تعليل تفضيله هذا النشد على ذاك. بيد أنه من مجمل أقوال هذا الجمهور تبين أنه يصر على . ثلاثة ميزات مفضلة في المنشد الجيد هي الصوت القوى الجميل، والخزون الملحمى الكبير من سير وأغاف وحكايات، والدقة في سرد الحقائق حيث لا يختلط حـدث ملحمي بالآخر ولا تقع اخطاء. وكلما توافرت هذه الميزات في المنشد الملحمي طال حفل الإنشاد. فالمنشد الأشهر أقدو ميديدو فيتش (Avdo Mededovic) من بيجيلوبولجي (Bijelo Polje) يتباهى بأنه في حين يغنى الأخرون الحكاية في خمس ساعات يأخذ هو عشر ساعات كاملة ليغنى نفس الحكاية. وهذا دليل على أن المنشد المحدث ـ كالمنشد الهومري ـ يتذخل في الموروث الملحمي بموهبته الحلاقة، وهذا ما يعتمد على قدراته الإبداعية من ناحية ورد فعل جمهوره من ناحية أخرى. ومع ذلك فإن المنشدين المحدثين جميعًا \_ كمنشدى هوميروس \_ يـزعمون ويـؤكدون زعمهـم بأنهم يلتزمون الموروث الملحمي ولا يحكون سهوى الحقائق. والهدف السرئيسي للمنشدين المحدثين ـ كها كان بالنسبة لمنشدى هوميروس ـ هو إقناع الجمهـور وتسـليته وتحريك مشاعره. ولقد لاحظ البحاثة لورد أن أفدو ميديدو ڤيتش ـ سالف الـذكر ـ يخلع على شخصياته الملحمية لمسة إنسانية آسرة، عما يعنى أن الإنشساد الملحمسي. بالنسبة له ـكما كان بالنسبة لمنشدى هـوميروس ـ كالإخـراج المسرحـي الخــلاق، أو كالأداء الموسيق المبدع للسيمفونيات، بمعنى أن كل حفل إنشادى له مذاقه الخياص. ولاحظ لورد كذلك أن بعض المنشدين يحفظون الأغان الملحمية الطويلة بمجرد سماعها مرة واحدة ولأول وهلة.

المهم أن المشكلة الهومرية التي لم يخلها إكتشاف معرفة الموكينيين للكتابة لأنها آنذاك لم تستخدم في تدوين الأدب بل في المعاملات الرسمية بقصور الملوك. هذه المشكلة بدأت تستسلم للحل المقنع بفضل الدراسات الفولكلورية الحديثة ليس فقط

فى بلاد الإغريق وأوروبا بل فى أنحاء الدنيا كلها ولاسيا أفريقيا. ويمكن القول دون أدنى مغالاة أن البحث عن هوميروس يجرى الآن فى أدغال هذه القارة السوداء!

أما الوزن السداسي نفسه (hexametron) أداة الشعر الملحمي القوية فهو جزء من تركة الحضارة الموكينية على ما يبدو. فما كان ليصل إلى هذه القوة والعظمة كها هو عند هوميروس لولا أنه كان قد مر بفترة طويلة من التطوير والصقل. إنه وزن يقوم على التقسيم الكمي لا الكينى، أي لا يقوم على النبرة ببل على الحيروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها، أي على الزمن الذي يأخذه كل منها في النبطق. ومع أن الشعر الأوربي المعاصر يقوم أساسا على النبرة فإنه من الراجح أن التقسيم الكمي كان هو الأصل وهو المتبع في لغات الأسرة الهند - أوربية بصفة عامة. فهو موجود في السانسكريتية والفارسية على سبيل المشال. وهو نظام أكثر طواعية واستقرارا من النظام القائم على النبرة. لأن الأول يقوم على مبدأ ثابت وهو أن الحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير عند النطق. وكل مقطع يأخذ حجمه البطبيعي، كما تحسب الحروف أو المتحركة والساكنة في العملية كلها. وإصطلح الناس على أن هذه الحروف طويلة وتلك قصيرة وتركوا بعضها محايدا أي يمكن أن يكون طويلا أو قصيرا. (٢٦).

والوزن السداسي مكون من ستة أقدام، وكل قدم مكون من داكتيلون أى مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين (uu). ويكن أن يستبدل بأى قدم من الأقدام الستة الداكتيلون قدم سبوندى أى مقطعان طويلان (--). بل إن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير (U-).

ولا نعرف أين إخترع الوزن السداسي فلا مثيل له في الشعر السامي أو الحيثي القديم. وقيل إنه جاء من جزيرة كريت المينوية، ولكننا لا نعرف عن لغة هذه الحضارة ما يكني للتثبت من ذلك. الأرجح إذن أنه إختراع إغريق قائم على التقسيم الكمي المعروف في أسرة اللغات الهند أوربية. ولقد ساعدت طبيعة اللغة الإغريقية

العلامة - تعنى حرفًا أو مقطمًا طويلًا والعلامة U تعنى حرفًا أو مقطمًا قصيرًا وهـى عــلامات متــداولة
 ومعروفة في علم العروض الإغريق.

نفسها على إختراع هذا الوزن، فهى تتناسب معه تماما. وعلى أية حال فإن هذا الوزن قد عاش فيا بين ١٤٠٠ق. م تقريبا وحتى آخر ملاحم العصر القديم فى القرن الخامس الميلادى. وقد ينازعه أى وزن آخر فى طول البقاء ولكنه يقف بلا منازع من حيث أنه لم يفقد شيئا من كيانه الأساسى طوال حياته مع حدوث تطور لغوى وفكرى ضخم، بل ومع تنوع الموضوعات التى صيغت فيه من الملاحم مسرفة الطول إلى الأغان القصيرة للغاية.

ومع أن أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنيسة الملحمية الشفوية المالوفة والمتعارف عليها بعد فترات طويلة من الإنشاد والصقل، إلا أنها ليست مفردات مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال السامع أو القارئ، بل إنها تفوق فى تأثيرها المفردات المنحونة والمبهرة. ليست لغة هـوميروس هـى لغسة الحديث اليومي في عصره، ولكنها لغة متعارف عليها كإبداع فني لـلإنشاد الشـفوي. وتجمع بين القديم والحديث، بل وتمزج بين مختلف اللهجات السائدة هنا وهناك في بلاد الإغريق، ومع أن لغة الشعر الإغريق بعد هـوميروس ليسـت مـن المألـوف الموروث والمتعارف عليه بنفس الدرجة كها هو الحال في ملحمتيه، إلا أنها على أيــة حال لغة متعارف عليها أيضا. وحتى بعض الشعراء الغنائيين مثل سافو والكايوس وأناكريون الذين حاولوا إستغلال لغة الحديث اليومي فإنهم أيضا إستخدموا بعض مفردات المألوف الشعرى، أى التي لا تستخدم إلا في الشعر. ذلك أن اللهين إخترعوا الوزن السداسي إخترعوا معه صيغا لغوية مناسبة له، وأصبحت أنموذجا ليس من السهل تجاوزه. وما يصلح للشعر الملحمي الجيد من مفردات يصلح أيضا للشعر الغنائ وغيره. ولذلك قلد الشعراء الإغريق هوميروس بصفة مستمرة. وهنا يكمن السر في أن لغة الشعر الإغريق ظلت بعيدة عن لغة التخاطب اليومي. وكان لذلك ميزة عظيمة وهي أنه لو أن كل شاعر كتب بلهجته المحلية لما فهمت عجماهير المناطق الأخرى حيث يتكلمون لهجات مختلفة. بل لعل ما نحسبه ميزة هــو السـبــ أصلا في إصطناع لغة متعارف عليها للشعر والأدب.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن لغة الأدب والشعر عند الإغريق ليست متجمدة مع أنها مصطنعة إلى حد ما. فللشاعر مطلق الحرية لا في أن يستخدم الكلمات المألوفة

۸١



شكل ٤ على اليسار هيكتور يودع زوجته أندروماخي، وعلى اليمين باريس مع هيلين. إناء من خالكيس يؤرخ بعام ٥٣٠ – ٥٢٥ ق. م وهو محفوظ الآن بمتحف مارتن ثمون ثاجنر (أنظر ص ٤٣)

أو الموروثة فحسب بل فى أن ينحت كلمات جديدة على شاكلة الكلمات القديمة، وأن يستغل المترادفات والأشكال البديلة، بل وأن يطعم لغته بمفردات علية. فلغة الأدب والشعر الإغريقية إذن لغة متعارف عليها دون أن تكون جامدة فهى دوما متجددة. ولقد ساعد على التجديد عدم وجود وسيلة إتصال جماهيرية ثابتة. بل إن فن تدوين الأدب نفسه لم يعرف إلا مؤخرا. ومما لا شك فيه أن التدوين هو الذي يثبت اللغة ويحفظها من الضياع، ويقف حجر عثرة في طريق إدخال تغيرات جوهرية عليها. أما التناقل الشفوى للأدب فهو الذي يسمح بحرية أكبر في التغيير والتطوير.

#### ٣ - ما بعد هوميروس

إدعى بعض أتباع هوميروس أنهم من نسله وحملوا لقب «أبناء هـوميروس» (Homeridai). ورغب الشعراء من بعد هـوميروس أن يكملوا قصة «الإليساذة» و الأوديسيا». ومن هنا جاءت الأشعار الملحمية الـتى درج النساس على تسسميتها بالحلقة الملحمية (epikos kyklos) أو حتى ببساطة «الحلقة» (kyklos). وهى ثلاثة عشر قصيدة تقريباً لم تصلنا منها سوى شذرات متفرقة. ونعـرف عنـاوينها وهـى كها يلى: - «القبرصية» أو «قصة قبرص» (Kypria)» «والأثيـويية» أو «قصة الأثيوبية» (Aithiopis)، «والأثيـويية» أو «قصة اليون (Ribia Ilias)» و «رحلات العـودة» (Nostoi)» و «التيليجـونية» أو «قصة تيليجـونوس» (Titanomachia)» و «معـركة المردة التيتـانيس» (Titanomachia)» و «الطبيبة» أو «قصة طبيـة» و الأوديبية» أو «قصة طبيـة» (والإبيجونوى» (Epigonoi)» و «الـطبيبة» أو «قصة «الهجـوم الناجح لأبناء السبعة ضـد طبيـة»، «ورحيـل أمفياروس» (Oichalias halosis)» و «فـوكايس» «فتح أويخاليا")» - وهى مدينة بجزيرة يوبويا - (Oichalias halosis) و «فـوكايس»

ولقد إنتقد أرسطو<sup>(٢٩)</sup> شعراء الحلقة الملحمية لفقرهم فى الإبداع وعجزهم عن إتقان البنية الشعرية لقصائدهم. وبما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء يمثلون الخيطوة الأولى فى خط المنحنى الطويل الذى سار فيه الشعر الملحمي بعد هوميروس. وكان مثل هؤلاء الشعراء لا يزالون ينظمون أشعارًا ملحمية إبان القرن الخامس والرابع، ولكنها أشعار فقدت قوتها ودفئها. ذلك أن شيوع الكتابة وفن تدوين الأدب يعنى أن الشعراء شرعوا يهجرون رويدا رويدا تقنيات الأدب الشفوى ليدخلوا مرحلة التأليف المدروس، أى البعيد عن العفوية والتلقائية والمشبع بسالعقلانية، وإعدادة التفكير والصياغة والمراجعة وما إلى ذلك. فهم ينتقون الكلمات بعناية شديدة،

۸٣

ويستخدمون أساليب منمقة ومصطنعة، ويتحدثون بلغة فيها الذاتية التي تعى نفسها بنفسها. ومما لا شك فيه أن هذا مسار التطور الطبيعي، ولكنه على أية حال مالف لطبيعة الشعر الملحمي ومناقض لإزدهاره.

وتعزى لأتباع هوميروس أيضا ما إصطلح على تسميتها بدالأناشيد الهومرية التي تؤرخ فيا بين القرن السابع والخامس. إذ كان من المعتاد أن يقدم المنشد الملحمى لأبيات أية ملحمة يتغنى بها بإستهلال طويل - أو قصير - يتوجه به متضرعا لإله من الألهة ولا سيا من تقام حفلة الإنشاد تكريا له. فكان الشاعر الهرمرى المتمرس يستهل إنشاده «للإلياذة» أو «القبرصية» مثلا بقصيدة من عندياته قد تصل إلى عدة مئات من الأبيات. أو قد يكتنى بإستهلال بسيط وعابر لا يتعدى بضع أبيات. النشيد الهومرى إذن مجرد إستهلال (prooimion) كها كان يسمى أحيانا في العمالم القديم. ولقد وصلنا ثلاث وثلاثون نشيدا (أو إستهلالا) هومريا. وتحتل من بينها ستة أناشيد مكانة خاصة لما لمن أهمية كبرى. وهي نشيد رقم ۲ (إلى ديميت) ورقم ۳ (إلى أبوللو) ورقم ٤ (إلى هرميس) ورقم ٥ (إلى أفروديتي) ورقم ٧ (إلى ديونيسوس) ورقم ١٩ (إلى بان). ومن الملاحظ أن هذه الأناشيد الإستهلالية تنتهى أخرى» ويعني المقطوعة الملحمية التي سينشدها بعد هذا الإستهلال من هوميروس أو غيره.

والجدير بالذكر أن النشيد الهومرى «إلى أبوللو» هو الذى أوجد الإعتقاد السائد بأن هوميروس كان أعمى. لأن المؤلف يقول أنه إذا سئلت الجوقة: «من أعذب الشعراء؟ ستجيب: رجل أعمى يسكن خيوس ذات الصخور» (بيت رقم ١٧٧). ولقد عارض اللورد بيرون هذا البيت بقوله «الرجل المسن الأعمى في جزيرة خيوس الصخرية» ولكنه كتب إسم الجزيرة خطأ هكذا (Scio)!

أما النشيد «إلى ديميتر» فهو الذي يسرد بالتفصيل قصة إختطاف بيرسيفون وتأسيس عبادة أسرار إليوسيس. والنشيد «إلى أفروديتي» هو اللذي يحمكي قصة أينياس بن انخيسيس من أفروديتي نفسها وهي الأسطورة التي قامت عليها «إينيادة» فرجيليوس أمير الشعر اللاتيني فلها علاقة بقصة تأسيس روما نفسها. ولقد ترجم

شيللي هذا النشيد إلى الإنجليزية فإكتسب شهرة واسعة في الأدب الإنجليزي والعالمي.

ويختلف شعراء الأناشيد الهومرية عن هوميروس في تصوير الآلهة، إذ ينظهرون عندهم بصورة أكثر صقلا وتطورا. وإن كان هؤلاء الشعراء ينسبون إلى الآلهة بعض ما يرد عند هوميروس من هفوات بشرية كالخداع والكذب. وأكثر من ذلك فيأنهم يقدمون الآلهة وهم يرقصون فوق الأوليمبوس وتشترك معهم ربسة الإنساجام أو الهارمونيا (Harmonia) ورية الشباب. وهناك ترى كل إله وقد لف ذراعيه حول خصر إلهة ما وراح أبوللو يعزف على قينارته! ومع ذلك فإن قصص الآلهة عنـد هؤلاء الشعراء الهومريين قد أصبحت بصفة عامة أكثر تهذيبا وتشذيبًا ولاسيا ما يتصل بالأعمال العنيفة أو الوحشية. كما لم يعد عالم الآلهة مغلقا عليهم بل إزداد إنفتاحا على عالم البشر. ولقد ظلت الأناشيد الهومرية لا شخصية أي لا ذاتية، بيد أن الشعراء لم يخفوا أنفسهم بنفس الدرجة التي تخفي بها هوميروس وراء ملحمتيــه. إذ بدأ الشاعر الهومرى الجوال يتضرع للإله أو الإلهة أن تجزيه خيرا على قصيدته بأن تمنحه السعادة. وهذا يعني أن المنشدين الملحميين لم يعودوا مكتفين بهبات الأمراء وشرعوا يفرضون أنفسهم على قصائدهم ومسامع جمهورهم. وفي الجزء الأول من النشيد الهومرى «إلى أبوللو» الذي كان ينشد في جزيرة ديلوس، وبعد أن يحدثنا المنشد عن الجهاعة المرحة التي تجمعت فوق هذه الجزيرة التي ولد عليها الإلـه ابوللو، يطلب من مستمعيه أن يتذكروه وأن يتلكروا أغنيته فيقدول (أبيات : (140 - 170

«أى أبوللو وأرغيس أتمس منكما الرحمة والعطف. وبعد فوداعا لكم جميعاً. ولتتذكرونني من الآن فصاعدا أيتها العدارى! عندما يأتيكن هنا في قابل الأيام أى فرد من أبناء الأرض الكادحين ليسألكن:

يا عذارى أخبرننى أى رجل هو بحق أعذب المنشدين جاءكن هنا، وبعث فى نفوسكن السرور أكثر من غيره؟ فلتجب كل واحدة منكن، ولتكن إجابتكن الجهاعية: هناك رجل أعمى يعيش فى خيوس الصخرية أغانيه هى أجمل الأغانى جميعا الآن ومستقبلا ۸٥

وساحمل صيتك معى طيبا أينا رحلت متجولا في الأرض عبر المدن وبين كل ساكنيها وسيصدقني الناس أجمعين لأن الحق هو ما أخبرهم به»

وهذه الفقرة تكشف النقاب عن منشد ملحمي محترف يقوم بالدعاية لنفسه ولفنه أمام بنات ديلوس العذارى أو بواسطتهن، لأنهن كن يرقصن في أثناء إنشاده، إنه يتباهى بقدراته الفنية ومع ذلك يبدو أنه كان فقيرًا. ومع أن هذا النشيد يقوم على موضوع غير ذاق لأنه يحكى قصة أبوللو، إلا أن ناظمه قد أدحل بعض الكليات والعبارات التي تحدثنا عن فنه وحرفته وظروف معيشته. ولقد كان القدامي يعتقدون أن هذا النشيد من نظم هوميروس نفسه، ولعل هذا الإعتقاد هو المسشول عن خلق أسطورة أن هوميروس كان أعمى. وهو الأمر الذي قبل به نوكيديديس نفسه المؤرخ الحصيف والناقد العالم. ومن العسير أن نقبل بنسبة هذا النشيد إلى هوميروس لأن لغته ليست هومرية تماما، إذ تنقصها الدقة والثبات الهومريان. ومن المحتمل أن المنشد الذي كان على وشك أن ينشد من أشعار هموميروس يحماول تقمص شخصيته، ويطالب لنفسه بالمكافأة التي يستحقها مثل هـذا الشـاعر الموقـر. إنه أسلوب إذن يؤكد به المنشد الهومرى ذاته، لأنه يزج بعملـه إلى أعهاق النـاس، وينتزع إنتباه جمهوره الواسع والمختلط، ويستغل شهرة المكان المقدس - أى ديلوس -الذي تنشد فيه الأشعار. على أية حال فإن صمت الشاعر الملحمي وتخفيه قد إنتهي وإلى الأبد. فهنا نجد المنشد الهومري رغم قدره المتواضع يطالب لنفسه بقدر من تأكيد الذات. وهذا يعني أن الشعر الذات قد بدأ يطرق الأبواب أو بالأحرى يطل من بعض نوافذ الشعر الملحمي التقليدي نفسه، وهمو شعر يطمس ذات الفسرد بطبيعة الحال لأنه يتغنى ببطولة الشعوب لا الأفراد<sup>(٣٠)</sup>.

## الفصل لن أن

# هيسيودوس: الإنسان الفرد والشاعر المعلم ١ - ما بين الشعر الملحمي والتعليمي

عثل هيسيودوس المرحلة الإنتقالية بين الشعر الملحمى والقصائد المداتية أو ما نسميه الشعر الغنائ، ولذلك نجده يجمع بين خصائص الملحمة وظهور الروح الفردية وهذا ما سنحاول تبيانه فى الصفحات التالية، بعد الإشارة إلى المتغيرات فى بنية الجنمع الإغريق.

على الصعيد السياسي كان النظام الملكي لا يزال موجودًا إبان القرن الشامن في بعض أنحاء بلاد الإغريق، ولقد كان الملوك والأمراء في بالاطهم - كما رأينا - رعاة الشعر الملحمي وحماة المنشدين الهومريين. فلها جاء القرن السابع حل محل الملوك في مناطق كثيرة مجموعة من النبلاء إقتسمت فيا بينها السلطان والامتيازات الملكية فيا يعرف بنظام حكم الأقلية أي الأوليجارخية (Oligarchia) وترتب على ذلك أن شعر أفراد هذه الفئة القليلة الحاكمة بالإزدهار والزهو فحاولوا أن يلفتوا الأنظار إليهم وإلى عهدهم، فتحولوا عن الماضي وركزوا إنتباههم على الحاضر، أي لم يعد المهم الآن هو التغني بالأنموذج البطولي القديم، كها في الملاحم بل الإسادة بالقيمة الشخصية للإنسان الحي والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم الشخصية للإنسان الحي والعناية بكيان الفرد الموجود على ظهر الأرض. ومن ثم غرف الناس عن الشعر الملحمي الذي يطمس الذات ورغبوا في أشعار يرون فيها أنفسهم فتملأ حياتهم وتثرها بتسجيل حوادثها الكبيرة والبسيطة، وسرهم أن يروا أغمالم اليومية موضوعًا لكلهات منغمة يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. أعالهم اليومية موضوعًا لكلهات منغمة يمكن أن يتغنوا بها هم والأجيال القادمة. وكانت هذه الكبرياء الأرستقراطية هي التي ولدت مفهومًا جديدًا لقيمة الإنسان. والمفهوم الجديد يختلف عن المفهوم الهومري القائم على عبادة الكرامة والشرف. إنه

مفهوم يقوم على أشياء أخرى كثيرة كان هوميروس نفسه واعبًا بها ولكنه رآها غير ملائمة للبطولة، فإكتنى بالإشارة إليها فى تشبيهاته المملوءة بمشاهد مستوحاة من الحياة المعاصرة له. أما الآن فقد صارت هذه المشاهد من الحياة البومية والأعمال العادية هى لب الشعر وجوهره وسبب وجوده. وهذا تحول ضخم فى الرؤية الإغريقية للفن عمومًا والشعر بصفة خاصة.

ومن المرجح أن الشعر الذي كان موجودًا حتى قبل هوميروس كان يضم نوعًا ذاتيًا ولكنه - أى النوع الذاق - كان يحتل مكانة أكثر تواضعًا من الشعر الملحمى الذي احتمى بالملوك وتمسح ببلاطهم. فلما إنزوى الشعر الملحمى وخبا نوره الوهاج، كان من الطبيعى أن يبرز الشعر الذاق الغناق وأن يخرج من مكنه ويحاول بسط نفوذه وتوسيع رقعة شعبيته. ولكن هذا لن يتم سريعًا، بل تدريجيًا، متخذًا أكثر من مسار، لأنه كانت هناك أكثر من وسيلة للتعبير عن الذات. المهم أن الشعر نزل من علياء الملحمة وسماء الملوك إلى أرض الواقع وحياة الشعوب، ليسير على قدمين بين الناس في حياتهم اليومية، ولأول مرة نستطيع أن نعايش الإغريق، وأن نراهم كما رأوا هم أنفسهم في أشعار لا تمسرح الأساطير القديمة بل تتحدث عن صانعيها.

ولقد ساهمت الإكتشافات الأثرية الحديثة فى كشف النقباب عن مسار هذا التحول فى مفهوم الشعر الذى يعود إلى أيام هومبروس نفسه. إذ عثر على إناء (إبريق) للخمر فى أثينا مرسوم على الطراز الهندسي وعليسه نقش يبدأ بالبيت السداسي التالى:

«ذلك الذي من بين جميع الراقصين يصنع أعذب المتعة «(٣١).

ويؤرخ هذا الإبريق حامل النقش بعام ٧٢٠ تقريبًا ويبدو أنه كان جائزة منحت لراقص ماهر لا يتبع أسلوبًا زخرفيًّا وإنما يتبنى أسلوبًا راقيًّا فى فن الرقص بما أشار إعجاب بعض المشاهدين. ما يهمنا على نحو خاص أن البيت المترجم يتحدث عن مناسبة إجتاعية معاصرة وواقعة بعينها عايشها ناظم البيت. ومع أن كليات هذا البيت تنم عن حسن إختيار، فهى منتقاة بعناية. إلا أنها تعكس الموروث الملحمى

المالوف الذى ليس من الضرورى أن يكون هومريًا. ومؤلف هذا البيت فيا يبدو ينتمى إلى طبقة إجتاعية أعلى من تلك التي تمتع بها شعراء الأناشيد الهومرية، ومن يدرى؟ لعل الذى نظمه هو نفسه الذى أهداه مكافأة للراقص الرائع، وينبغى أن لا تفوتنا الإشارة إلى أنه حتى في هذا الوقت المبكر أصبحت الكتابة تلعب دورًا بارزًا في عالم الحياة والفنون، حتى أنها قد صارت قادرة على تسجيل الشعر.

وهناك كأس من الطراز الهندسى أيضًا عثر عليه فى بيثيكوساى الواقعة فى جزيرة إيسخيا بخليج نابلى ويؤرخ بما قبل عام ٧٠٠. ونقش عليه القول الإستهلالى الغريب التالى: «أنا كأس نيستور» ويبدو أن هذا الكأس يحمل نقشًا سحريًّا قصد به صاحبه أن يكسب حب من يهواها لأنه مكون من بيتين سداسيين ترجمتها كما يلى:

« دع كل من يشرب من كأس هذا الرجل، يقع على الفور فريسة للرغبة التي توحى بها صاحبة التاج الجميل أفروديتي » (٣٢).

وهنا مرة أخرى نجد الوزن السداسي والأسلوب اللغوى الملحمى هما أدوات التعبير المألوفة، ومن ثم فيمكن أن نستخلص من هذا المثال - وسابقه - أنه فى الجزء الأخير من القرن الثامن رغب الناس فى التحدث عن أحوالهم السائرة ومشاعرهم الآنية، فلم يجدوا أمامهم سوى وزن ولغة الملاحم. أى أنهم عبروا عن أنفسهم وحياتهم المعاصرة فى قالب الشعر الشفوى الموروث والتقليدي، ومع أنه من الطبيعي أن تكون لهذا التراث تنويعاته الحلية والمتباينة، إلا أن جوهره واحد لا يتغير، المهم أن الشعراء الصغار إستطاعوا بعبقريتهم أن يطوعوا الفن الملحمي العملاق لأغراضهم الشخصية الصغيرة، فنجحوا بذلك فى تغيير مسار الفن الشعرى كله. لقد أصبح الشعر الملحمي يجزأ إلى مقطوعات صغيرة تعالج موضوعات معاصرة أى أنه لم يعد شعرًا ملحميًا بالمعنى السلم.

وإذا كان الشعر التعليمى قد نبت إنعكاسًا للتغيرات التى طرات على المجتمع والحياة إبان الفترة التى عاش فيها هيسيودوس، فمن الملاحظ أيضًا أن هذا الشعر يضم أعمالًا وقصائد ليس لها من قاسم مشترك سوى أن موضوعها ليس هو الحب

أو الحرب بل العلم والفلسفة أو أى فن من الفنون الحرفية. والجدير بالذكر أن الإغريق لم يعتبروا الشعر التعليمى غرضًا مستقلًا من أغراض الشعر ولكنهم صنفوه تحت إسم «الملاحم» Epe وهذا الفن الشعرى فى الحقيقة قد نشأ عند الإغريق بصورة تلقائية. وقد يزعم البعض أن هذا الفن عكوم عليه بالزوال لأنه يقوم أساسًا على المزج بين عناصر متباعدة ومكونات متنافرة، بيد أن البحث فى إزدهار هذا الشكل الفنى فى العالم القديم (حيث بلغ الذروة لدى الرومان) وأسباب هذا الإزدهار يكتسب أهمية خاصة لأنه سيساعدنا على فهم طبيعة هذا الفن.

ويمثل هيسيودوس بالنسبة للشعر التعليمي ما يمثله هوميروس بالنسبة للشعر الملحمي أي المصدر والمنبع والعلامة المميزة، كلاهما ظهر في فجر الأدب الإغريق. ولكن بينا وضع هوميروس بملحمتيه إطارًا محددًا وثابتًا للشعر الملحمي فإن قصائد هيسيودوس «الأعمال والأيام» Erga Kai Hemerai «وأنسساب الألهسة» Theogonia لا تمثل سوى بداية قوية ودافعة نحو تجارب أوسع وأشمل وأكثر تشعبًا. فليس في قصائد هيسيودوس من وضوح الشكل إلا القليل كها أن الشاعر قد خلع على قصيدة «الأعمال والأيام» بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين قصيدة «الأعمال والأيام» بالذات من شخصيته وظروفه الخاصة ما قد حال بين الأجيال التالية له ومحاولة تقليدها تقليدًا مثمرًا.

ويما يلفت النظر أن الملامح الرئيسية للشعر التعليمي ترتبط بمالاحم شكلاً الملحمي. بل إن أهم ما يميز الشعر التعليمي هو الإرتباط الوثيق بالملاحم شكلاً ومضمونًا. فني قرون ما قبل الأدب المدون في بلاد الإغريق كان الإنشاد في الوزن السداسي - كها رأينا - هو الوسيلة المثلي لتناقل الاخبار والمعارف جيلاً بعد جيل. ولقد تم ذلك التناقل بطريقتين بميزتين الأولى هي رواية الأساطير شفاهة وقد إنتهت هذه الطريقة السردية بالإغريق إلى الملاحم الهومرية. أما الطريقة الثانية فهي الأسلوب غير السردي والذي شاع بوجه خاص في منطقة بويوتيا وهمي المادة الفولكلورية التي نقحها وصقلها هيسيودوس. إن قبولنا بوجود علاقة ما بين تراث ما قبل هيسيودوس قد يساعدنا على فهم الطابع الهومري الشعار هيسيودوس التعليمية. ويتمثل هذا الطابع أول ما يتمثل في إستخدام الوزن السداسي الملحمي لأداء غرض تعليمي. كها أن أشعار هيسيودوس حافلة باللهجة أو

اللهجات الهومرية وهناك عبارات بأكملها منقولة من «الإلياذة» و«الأوديسيا» يضاف إلى ذلك أن هيسيودوس قد ملأ قصيدتيه بفقرات سردية صيغت بأسلوب ملحمى قد ولو أنه غير مصقول في بعض الأحيان. صفوة القول أن الشعر التعليمي الذي إبتدعه هيسيودوس كان ذاأصول ملحمية إلى حد كبير. ونما يؤيد رأينا أن الشعراء التعليميين المتأخرين الإغريق منهم والرومان قد ورشوا ذلك عن هيسيودوس. إذ ظلت الروابط وثيقة بين الشعر التعليمي والشعر الملحمي. ولقد إلى كل الشعراء - فيا عدا أوفيديوس (٤٣ ق. م - ١٨ م) - بالوزن السداسي كها إستلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية باخرى استلهموا التعبيرات الملحمية وتعلموا كيف يمزجون المقطوعات الوصفية باخرى قصصية. وقد فعلوا كل ذلك بوعي كامل وعن قصد معلن ونية واضحة ومبيتة قصصية. وقد فعلوا أن يفتفوا أثر رائدهم هيسيودوس في تبني الأساليب الملحمية.

ورابطة أخرى بين الشعر الملحمى والتعليمي نجدها في مناجاة هيسيودوس، الإفتتاحية لربات الفنون. على أن مناجاة هيسيودوس هذه للإلهات الملهات تمتزج على نحو تلقائي بدعاء إضافي لزيوس راعى العدالة القدير («الأعمال والأيام» بيت ٢ - ١٠). فني ذكر زيوس بصفته المميزة هذه في بداية القصيدة تقليد إبتيدعه هيسيودوس وإتبعه بقية الشعراء التعليميين، أي الإستهلال بمناجاة الآلهة المتخصصين والمتصلين صلة وثبقة ومميزة بموضوع القصيدة. هكذا ناجى آراتوس (المولود عام ١٣٥٥) في مطلع قصيدته «الظواهر» زيوس. وهذه القصيدة تعد صياغة شعرية بالوزن السداسي لأبحاث فلكية، وهو يناجى زيتوس لأنبه بالأساس رب الساء والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالي ٩٩ - ٥٥) وأوفيديوس والأفلاك. وبالمثل ناجى كل من لوكريتيوس (حوالي ٩٩ - ٥٥) وأوفيديوس فرجيليوس (أفروديتي). وفعل فرجيليوس (١٩٠ - ١٩) نفس الشيء عندما نظم «زراعياته» إذ إستهلها بمناجاة فرجيليوس (٢٠ - ١٩) نفس الشيء عندما نظم «زراعياته» إذ إستهلها بمناجاة الزراعيين.

### ٢ - الأعمال والأيام

لعل (أنساب الآلهة) تعد إحياء للشعر القديم المذي كان موجودًا قبل هوميروس وإقتصرت موضوعاته على قصص الألهة دون البشر. أما قصيدة «الأعمال والأيام، فهي قصيدة تدور حول موضوع شخصي وقضية ذاتية. لقد وضم هيسيودوس نفسه في مقابلة أو معارضة سافرة للموروث البطولي فنجده يناقض ويناهض هوميروس وتصويره للحياة التي كانت تتركز حول النبلاء والأمراء في قصور الملوك. ذلك أن هيسيودوس قد رأى الحياة من زاوية الفلاح الكادح، الذي تطحنه مشاكل حياته ومشاغل أعهاله وهموم حاضره. وإذا كان هوميروس يقدم لنا ماضيًّا متوهجًا ودراميًا فإن هسيودوس بواقعية لا تعرف التردد يصور الحاضر المضني وغير الواعد بأية مكافأة من نوع خاص للمكدودين سوى لـلـة الحيـاة بضـمير مسـتربح. وتحكى الأساطير أن هيسيودوس دخل في مسابقة شعرية مع هـوميروس. وفاز الأول الذي أعطاه حكم المسابقة - الملك بانيديس (Paneides) - الجائزة المرصودة. وقد تكون هذه الأسطورة من ذلك النوع التفسيري، بمعنى أنها حيكت لتبرر الإختلاف الواضح بين الشاعرين وإزدياد شعبية الشاعر الأحدث على حسباب زميله الأقدم. وتسلط الأسطورة مزيدًا من الضوء على نفسها عندما تقول أن هيسيودوس كان قد هزم أمام هوميروس عندما تبارزا فقرة بفقرة، بيد أن الجائزة أعطيت له لأنه إجمالًا يتغنى بالزراعة والسلام لا بالحرب والضرب والتخريب. وهكمذا تضع الأسطورة هيسيودوس في مكانه الصحيح الذي إختاره هو لنفسه.

لقد أوضح لنا هيسيودوس منذ إفتتاحية «الأعمال والأيام» التي تضمنت الدعاء لزيوس رب العدالة أن فكرة العدالة هي بيت القصيد. بـل إنـه يعـود فيقـول (ب ٧٧٠ - ٢٨١):

«أنصت لصوت العدالة وأهجر أية فكرة للعنف، هذا هو القانون

الذى وضعه زيوس للبشر. إن الأسماك والحيوانات المفترسة والطيور المتوحشة تأكل بعضها بعضا لأنها ليست لديها أية فكرة عن العدالة. أما البشر فقد وهبهم زيوس العدالة، وهي التي ثبت أنها أحسس ما يملكون على الأرض. لأن زيوس بهب البرحاء والإزدهار لكل من يرى الحق ويرغب في أن يتناقش حوله».

ويقول هيسيودوس عن العمل الشاق وقيمتبه (ب ٣٠٢، ٣٠٨ – ٣٠٩) ٣١١ من نفس القصيدة):

« الحجاعة رفيق دائم للرجل العاطل، ومن العمل يصبح المرء غنيًا، ويمتلك قطعانًا من الماشية والأغنام. وبالعمل أيضًا بصبح الإنسان أكثر قربًا من الآلهة. ليس العمل عارًا ولكن العار أن لا تعمل ».

ويسمى هيسيودوس اللص «نائم النهار» (hemerokaites). ولعل هذه العبارات الوعظية والأمثال الحكية من الموروث الشعبي المألوف الذي كان الفلاحون وغيرهم يرددونه قبل هوميروس وحتى عصر هيسيودوس، ومن ثم فيإن عميل الأخير إقتصر على مجرد إلتقاط وإعادة صياغة هذه الأقوال صياغة شعرية عصرية. وإن كان ذلك قد حدث فعلاً فإنه لا يعيب هيسيودوس، بيل على النقيض من ذلك يعطى لأشعاره قدرًا أكبر من الأهمية. لأن المصدر الشيعي هو الذي صنع أعظم أعمال الشعراء التعليميين وغير التعليميين، هو الذي يشكل السبب الرئيسي لنجاح الأعمال الفنية بصفة عامة.

وفى قصيدة « الأعهال والأيام » يضع هيسيودوس تقليدًا آخر فى الشعر التعليمى الا وهو أسلوب « الخطاب المفتوح » . وهذا الأسلوب بلا شك يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية . فهيسيودوس دائمًا يخاطب أخاه بيرسيس ، وفى خطابه يمتزج عنصر الإحساس بالمرارة وحسن النية يقول مثلًا فى بيت ٢٨٦ :

« إننى أخاطبك أنت يا بيرسيس أيها الأحمق إلى حمد كبير وسوف أخبرك...».

ويؤنب الشاعر أخاه بسبب ظلمه الفاحم، إذ إغتصب نصيب هيسيودوس في

الميراث، ورشى السلطات المحلية أو كها يسميهم هيسيودوس مستخدمًا المصطلح الهومرى «الملوك». ولأنه من ناحية أحرى متكاسل ويسرى أن التعدى على حقوق الغير والظلم هما أقصر وأسهل طريق نحو تحقيق كسب غير مشروع ولكنه سريع (ب ٢٧ - ١٤)، ٣١٦ - ٢٩٦).

وينصح هيسيودوس أخاه بيرسيس بأن يختار الصراط المستقيم وأن يتجنب طريق الضالين، لأن السياء تتولى ثواب المستقيمين وعقاب المسيئين هم ومدنهم (ب ٢١٣ – ٢٤٧). ويقول لبيرسيس «إسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأت المرء أعمال الشر، والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازًا، لذا فأنصت لنصيحتي، ونحي جانبًا عنك الخجل المزيف من العمل اليدوى، وإجتنب الأسساليب الخسيسة» (٢٨٦ وما يليه).

ورغم أن هذه المواعظ مزدوجة أى قصد بها هيسيودوس إلى جانب أخيه الجمهور العريض، ولا سيا أولئك المرتشين من الحكام والذين كانوا يرون أن الحق والعدل يكنان فى القوة والبطش (ب ٣٨ - ٣٩). ومع أننا لا نشك فى أن هيسيودوس كان يخاطب أيضًا فلاحى بويوتيا المكدودين الذين لا يملكون إلا التمسك بفضيلة العمل والعدل أساسًا للحياة وسببًا للوجود، إلا أن بيرسيس بأتى دائمًا فى المقدمة بين ثنايا قصيدة هيسيودوس، وبهذا الأسلوب كسب العمل الأدبى التعليمي سلاحًا قويًا، سواء تم ذلك بطريقة تلقائية أو بصورة متعمدة من جانب الشاعر. ذلك أنه من الطبيعى أن يضع السامع أو القارئ نفسه موضع بيرسيس كلها صنب خليه هيسيودوس هجومه أو إرشاداته. وبالمثل يستطيع القارئ أن يعتسبر تسزلف لوكريتيوس لميميوس موجهًا له هو. وبمقدور نفس القارئ أن يأخذ تبجيل فرجيليوس لمايكيناس على أنه يستهدفه هو شخصيًا.

في قصيدة «الأعهال والأيام» يخاطب هيسيودوس الفقراء الدين لا يدكرهم هوميروس إلا لمامًا ولا يلعبون دورًا بارزًا في الأدب الإغريق بصفة عامة. وقرية هيسيودوس نفسها أسكرا قرية معزولة في بويوتيا ومن العسير الوصول إليها. وهي لا تعجبه شخصيًّا بسبب بردها الشتوى القارس وحرها الصيني الخانق. ومع ذلك فالشاعر لم يرحل عنها قط، ولم يعبر البحر سوى مرة واحدة عندما أبحر من أوليس

إلى الجزيرة المقابلة أى يوبويا التى لا تبعد كثيرًا عن مسقط رأسه. وفى هذه الجزيرة وأثناء هذه الزيارة فاز هيسيودوس بجائزة مدينة خالكيس فوهب الجائزة إلى ربات الفنون على سفح جيل الهيليكون. ويقال أن هيسيودوس عزف عن الترحال حتى لا ينقطع عن عمله فى الحقل أو حتى لا يبتعد عن مقر ربات الفنون.

وفى أبيات ٣٨١ ـ ٧٦٤ يقدم هيسيودوس النصائح العملية المباشرة لمهارسة سائر الأعمال الزراعية، وأهمها جميعا النصيحة بضرورة أن يمتلك الفلاح منزلا وزوجة وثورا للمحراث، حتى لا يحتاج إلى الإستعارة من الغير فهذا أمر معيب. وينصح الشاعر بتنظيم النسل متسائلا أليس من الأفضل أن يكون للمرء طفل واحد يعيش فى رخاء؟ وفي حالة إضطرار الفلاح للإستعانة بخادمة فلتكن بلا أطفال! (٣٣) يشير هيسيودوس على الفلاحين أن يحتاطوا لبرد الشتاء القارس منذ أيام الصيف الحار نفسها. ثم يختم هذه الفقرة بوضع مبادئ متفرقة للحياة أهمها السن المناسب للزواج والحكمة في التدبير وكياسة التصرف. أما في أبيات ٦٦٥ ـ ٩٢٨ فيورد قائمة بالأيام المحوسة والتي ينبغي على المرء ألا يعمل فيها.

ومن الواضح أن قصيدة «الأعمال والأيام» تعكس بالفعل حياة فلاح فقير لا حياة رجل غنى أو أمير. ويبدو بعدها الأخلاق محدودا إذ لا يترك مجالا واسعا للكرم ولا للتفضل بفعل الخير أو التعاطف مع الفقراء أو الضعفاء غير المحظوظين. كما أنها من الناحية الدينية تضم بعض الخزعبلات التي كان هوميروس قيد تخطاها وتخلص منها. يبد أن التركيز على فكرة العدالة كمبدأ كونى غام قد تقدم بنا خطوة للأمام في رحاب الفكر الديني.

تعد قصيدة «الأعمال والأيام» الخسطوة الأولى على طريق التسامل الفلسسيق التشاؤمي. وهذا ما يمكن أن ندلل عليه من نظرة هيسيودوس للمرأة فهي نظرة لا تتميز بليبرالية هوميروس شاعر البطولة. حقا إن هيسيودوس يقول (٧٠٧) أن المرء ما إستفاد قط خيرا من زوجة صالحة، وما أصابه قط أسوأ من زوجة طالحة فهي لعنة قاتلة. غير أنه بصفة عامة يعتبر المرأة فخا منصوبا للرجل أي غيواية تقوده للهلاك (٣٧٣ ـ ٣٧٥). وهذا أمر واضح في أسطورة باندورا عنده، فهي أولى النساء وأم الشرور وأس العذاب في الحياة البشرية. بل هي المخلوق الجميل

زيوس عندما سرق بروميثيوس النار من أجل الناس فأمر هيف ايستوس إلـه الصناعة والحدادة بتشكيل «باندورا» التي يعني إسمها «مانحة كل الهـدايا» أو «حاملة كل الهدايا » ومن ثم فقد ترمز إلى الأرض نفسها أم الأشياء جميعا. على أية حال كان الذي إستقبلها على الأرض هو أخ غبي لبروميثيوس ويدعى إبيميثيوس. لقد زين هيفايستوس باندورا بكل الهدايا التي وهبها لها الآلهة فحملتها في إبريق يقبع في قاعه الأمل، وهو ما قد يعني الدواء لكل مآسي الإنسانية. المهم شرعت باندورا تبعثر ا هداياها أي شرورها في أركان الدنيا فإمتلأت الحياة بالرذائل والرزايا<sup>(٢٢)</sup>. بيد أن باندورا كانت حريصة دائمًا على أن تضع الغطاء فوق الابريق قبل أن يتمكن الأمل من الإفلات والخروج للناس المتلهفين على أية بارقة للأمل. ولذا فإن آلاف الشرور تهيم بين الناس وتملأ دروب الحياة في البر والبحر، ولا يـزال الأمــل محبـوسا في الإبريق. ومن ثم فالحالة البشرية مستعصية وميئوس من شفائها. بيد أن هيسيودوس يقدم حلا إيجابيا وحيدا إنه العمل، الأمل الوحيد الباقي للإنسان لكي يتحمل الحياة الدنيا. وأفضل الأعمال هي الزراعة لأنها توفر الأمن الغـذائ وتقضي على الجـاعة. ومع أن هيسيودوس يعرف تفاصيل العملية الـزراعية إلا أنـه ليس سعيدا بهـا، إذ تسعده أكثر بعض سويعات الراحة، عندما يجلس في ظل صخرة ليشرب الحمر واللبن أو يأكل الخبز وبعض قطع اللحم البقري. وهي سـويعات نـادرة في حيـاته. المهم أنه بالنسبة لهيسيودوس العمل البطولي هو عمل الفلاح في مقابل عمل أبطال الحرب الهومريين.

وإذا كان هناك شيء من التشاؤم عند هوميروس فإنه مغلف بالعظمة البطولية المبهرة. أما تشاؤم هيسيودوس فمباشر وسافر. إنه يقول بوضوح شديد وتأكيد قاطع أن البشرية تسير من سيء إلى أسوأ، في البداية كان العصر الذهبي القديم قدم الإنسانية، إنه عصر الوفرة والكثرة، الرخاء والإسترخاء، عصر السلام والأمان في ظل حكم «الإله» أو «الملك» كرونوس. وعندما إختفت هذه السلالة البشرية الذهبية من على سطح الأرض حلت محلها سلالة أحرى «فضية» وتلتها سلالة الرابعة سلالة الأبطال. وهي السلالة السالالة الرابعة سلالة الأبطال. وهي السلالة السالة الرابعة سلالة الأبطال.

لا تستمد إسمها من أى معدن من المعادن، كما أنها السلالة السبى إنقسرضت ف الحروب حول أنسوار طيبة وطروادة. وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية أى العصر الحديدى الذى يتحدث عنه هيسيودوس فيقول («الأعمال والأيام» بيت ١٧٤ وما يليه):

دليتني لم أكن بين رجال الجيل الخامس، بل ليتني مت قبله أو ولدت بعده. فالسلالة التي توجد الآن هي حقا سلالة حديدية ولا راحة لأحد فيها من الأسي والإرهاق نهارا والهلاك ليلا...»

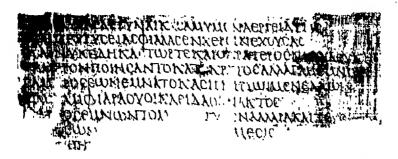
ومن هذه الأبيات يتضح بما لايدع مجالا للشك أن هيسيودوس يرى أن التاريخ تطور مطرد نحو الأسوأ أى أنه تدهور تدريجي. وهذه نظرة تشاؤمية للحياة والحضارة البشرية. ويفسر هيسيودوس هذا التدهور المتصل في أحوال السلالة البشرية بأن الألهة يكنون لها سوء النية والحسد والحقد، ولكننا يمكن أن نعلل سيطرة هذا التشاؤم على أشعار هيسيودوس بظروفه الخاصة وتجربته المريرة في الحياة كما رأيناً.

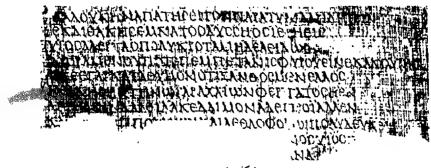
حقا إن هوميروس يشير إلى « الأقدار السياوية » التي تصدر في هيئة أحكام وتشريعات شفوية لتصبح بمثابة قوانين غير مكتوبة لها قداستها، وذلك قبل أن تكتب الدساتير. ويتحدث هيسيودوس بمرارة المجرب عن هذه القوانين التي غالبا ما تحور لصالح الملوك والأمراء. ولذلك فهو يخاطبهم وينذرهم بأن لا ينسوا أو يتناسوا إنتقام الآلمة. فهناك «عشرة آلاف مثلثة» (أى ثلاثون ألفا أو عدد لا حصر له) مسن الأرباب الخالدين بمشون على الأرض مختفين وسط الضباب ليراقبوا تصرفات البشر. وزيوس الذي لا يغمض له جفن سيعاقب الأشرار في النهاية. وكها عقد هوميروس على درع أخيليوس مقارنة بين مدينتين إحداهما في حالة حرب والأخرى في حالة سلم فإن هيسيودوس يعقد مقارنة بين مدينتين أخريين، في إحداهما تسود العدالة وفي الثانية يهيمن العنف والظلم، ولكن هيسيودوس على يقين تام بوحى من نيظرته التشاؤمية بأن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت العشاؤمية بأن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته. وهو يثبت الطائر المغرد، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له في خيلاء:

«أيها المخلوق البائس، لماذا تصرخ؟ ها أنا، وأنا أقوى منك كثيرا قد أمسكت بك فى قبضتى، وعليك الآن أن تلهب أينا شئت أنا، هذا مع أنك طائر جميل الصوت، إننى أستطيع الآن إن أردت أن أجعلك غدائ، وأستطيع أيضا إن شئت أن أطلق سراحك. أيها الطائر البائس إنه أحمق من يحاول مقاومة الأقوى منه، لأنه لن يستطيع أن يزحزحه، ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار».

وهكذا فإن هيسيودوس الذى لا يفصله عن هوميروس زمن طويل يأتى مناقضا له فى كثير من النواحى، فحتى عندما يورد قصة سبق لهوميروس أن رواها يعطيها معنى جديدا. وهذا أمر واضح فى أسطورة بروميثيوس الذى خدع زيوسَ عندما قدم له عظام الذبيحة ملفوفة فى كثير من الدهن، بدلا من أن يقدم له صافى اللحم. فهو عند هيسيودوس ليس مشهدا كوميديا بل مصدر للشرور التى أصابت الناس. ويصفة عامة يفتقد هيسيودوس سلاسة وعلوبة الشعر الهومرى، ولكنه يتفوق عليه فى الأقوال المحكمة والمأثورات، وفى محاولته التعمق فى فهم الموقف الإنسانى فى هذا الكون. لقد طور هيسيودوس لنفسه فكرة عن ماهية الألهة الذين وجد فيهم العزاء الكون. لقد طور هيسيودوس لنفسه فكرة عن ماهية الألهة الذين وجد فيهم العزاء المحقهورين المظلومين، ورمزا خالدا لإنتصار النبطام على الفوضى، وضهانا لسير المحالة وإندحار الظلم.

وترك هيسيودوس بصهاته أيضا على تاريخ الشعر التعليمي في كافة الآداب بالبناء غير المحكم الذي نظم فيه قصيدته «الأعهال والأيام». فحسن الملاحظ أن العناصر المكونة لهذه القصيدة لا ترتبط ببعضها البعض إلا بخيسوط واهية يميكن فصمها. فنحن ننتقل في القصيدة من قوائم كاملة للحكم والأمثال، إلى أحداث ملحمية الطابع، إلى إستطرادات بعضها يتصل بالترجمة المذاتية للشاعر نفسه، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد، ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة، وتحذيرات متشائمة عن الملاحة (أبيات ١١٨ - ١٩٤٤)، فلا غرو إذن أن النقاد بعد تحليل دقيق لهذه القصيدة قد وجدوا ما يبرر الشكوك التي دارت حول وجود بعض التحريف أو الإقحام في أبياتها. ولو أن مثل هذا التشتت في بنية القصيدة قد يعود إلى نقص في تقدير هيسيودوس وحكمه على الأشياء ومدى إرتباطها بموضوعه الأصلى. المهم أن هذه الخاصية قد إنسحبت على بقية الشعراء التعليميين





شكل ٥ شذرات بردية عثر عليها في مصر وتحمل بعض الفقرات من قصيدة «المثيلات» المنسوبة إلى هيسيودوس (P. Berol. 9739)

من بعده، حتى أن شعراء العصر الهيللينستى وهم المشهورون بالتدقيق والتحقيق قد تأثروا بهذه السمة الهيسيودية، وتعلموا كيف يستغلون بمهارة وحذق مشل هذه الإستطرادات بهدف إضفاء الزخرف على عملهم الشعرى.

وبغض النظر عن هذه التأثيرات الملموسة لقصيدة «الأعال والأيام» على التراث الشعرى التعليمي عند الإغريق والرومان، فإن هذه القصيدة قد أصبحت مسن أمهات الأشعار التي أثرت في كل الفنون الشعرية بالعالم القديم. فلهذه القصيدة بصهاتها الواضحة على الشعر الغنائ والمسرحي وعلى الفكر الأخلاق والسياسي. نضرب لذلك مثلا برؤية هيسيودوس التي سبق أن ألحنا إليها – عسن «العصر الذهبي» الذي يختلط فيه الرخاء الزراعي بمفهوم العدالة، فكلاهما يسرتبط بفكرة الماضي الذي ولى ولن يعود مرة أخرى (أبيات ١١٧ – ١١٩، ٢٢٥ – ٢٣٩). لقد مارست هذه الفكرة تأثيرًا كبيرًا على العديد من الشعراء منسل آراتوس ولوكريتيوس وفرجيليوس وتيبوللوس بل وعلى فيلسوف مثل أفلاطون. ومازالت لها أثارها المباقية في الإداب الحديثة.

#### ٣ - أنساب الآلمة

وتبدو قصيدة «أنساب الآلهة» وكان مؤلفها قد نظمها بإيعاز من ربات الفنون نفسها. وقد تكون هذه القصيدة أول نتاج للشاعر الذي يحاول فيها ترتيب مجموعة من الأساطير المتفرقة بأن يعطى لها نظاما متاسكا. ولعله أول من فعل ذلك لأن عمله هذا صار مرجعا في مسألة بداية الأشياء ولاسيا تسلسل نسب الآلهة. وفي هذه القصيدة يتحدث هيسيودوس كها لو كان رجلا عيرًا عن بقية الناس، أو كأن الآلهة منحته قدرات خاصة تمكنه من النفاذ إلى خبايا الأمور. فهو لا يستردد ولا ينتابه الخوف من إحمال الخطأ. ولما كانت القصيدة تضم عددًا وافرا من الزيجات الإلهية وبالتالي عمليات التناسل المستمرة، فإن ذلك قد يوحى بأن مسار القصيدة آلى بحت. بيد أن المدقق في أبياتها يستشعر نوعا من التخطيط والتدبير في القصيدة آلى بحت. بيد أن المدقق في أبياتها يستشعر نوعا من التخطيط والتدبير في العاب الإلهية عمليات الرواج الإلهية عمليات الرواج والإنجاب الإلهية هذه.

ويرى هيسيودوس أن نمو العالم والآلهة يتم في حركة بطيئة ومضية من الفوضى إلى النظام. فني البداية كانت والفوضى (Chaos) وإريبوس (Erebos) والليل (Nux) فأنجبوا السياء (Ouranos) والنهار (Hemera). وتزوج أورانوس من «الأرض» جايا (Gaia) وأنجبا سلالة العهالقة والمردة. وكليا تقدم الزمن للأمام حل الآلهة على عناصر الفوضى في الكون. حتى جاء كرونوس (Kronos) فإستوى على العرش بعد أن خلع وخصى أباه أورانوس، وإستولى على الحكم الكوني. ومن بعده جاء إبنه زيوس فتربع على عرش السياء بعد أن فعل بأبيه كرونوس ما فعله الأخير بأبيه. ولما هدد العيالقة جيجانتيس والمردة تيتانيس السلطة الإلهية، هزمهم زيوس وأخوته أرباب الأوليمبوس شر هزيمة وألقوا بهم في الظلام. ولكن لا تزان مع ذلك هناك بعض عناصر الإضطراب والفوضى. فهناك «القوة» التي تحمل «القدر» و والموت» و المؤسام». وفي مقابلهم توجد عناصر الجهال والوئام وتمثلها سلالة ثيميس ربة

الحق ورمز (العدالة) و (السلام) و (روح القانون).

وتتكون القصيدة من مقدمة (بيت ١ - ٣٥) عبارة عن تضرع إلى ربات الفنون ووصف للقاء الشاعر معهن. وجاء في هذا الجزء قول الشاعر (بيت ١ - ١١):

« دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون، ساكنات الهيليكون، السلائى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول ملبح زيوس القدير. فبعد أن إغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس أو أوليمبوس المقدس قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون. ثم إنسابت خطاهن وعلى الأقدام إنتقلن من ذلك المكان ليلا، يلفهن هواء كثير وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم، ويبتهلن إلى زيوس لابس الدرع أيجيس، وهيرا مليكة السهاء والأرض».

ثم يقول هيسيودوس بعد ذلك (بيت ٢١ - ٣٤):

«لقد علمت ربات الفنون هيسيودوس أغنية جميلة بيها كان يرعى أغنامه على سفح الميليكون، وقبل كل شيء فإن ربات الفنون «الموساى» بنات زيوس لابس الدرع أيجيس خاطبنه بهذه الكلهات: أيها الرعاة قاطنو الحقول. ياللأشياء السيئة التي تستوجب لومكم، إنكم مجرد بطون شرهة. أما نحسن فنعرف كيف نلبس أكاذيب كثيرة في أقوالنا ثوب الحقيقة، ونعرف أيضا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد.

هكذا تحدثن بنات زيوس العظيم ذوات اللسان الفصيح، وبعد أن قطعن فرعا من شجرة الغار المزهرة أعطينى صولجانا، وأوحين إلى بأغنية ربانية، لكى أتغنى بالأشياء التي ستحدث وبما حدث بالفعل، وأمرننى أن أمجد سلالة المباركين للأبد».

فهيسيودوس كما يفهم من هذه الأبيات يرى مثل هوميروس بأن الشعر إلهام ولكنه يختلف عنه فى تخفيف درجة الإلهام هذه، ويالتالى زيادة دور الشاعر فى العملية الإبداعية. إذ لا يرى هيسيودوس فى ربات الفنون سوى مجرد ملهات ذوات لسان فصيح وقول بليغ، يجدن الرقص الساحر والغناء الآسر والكلام المقنع والنافع. وإقتصر عملهن بالنسبة لهيسيودوس على تزويده بصولجان الشعر، كما أوحين إليه

بالأغان. وهذا يعنى أنهن أعطين لأشعاره قوة ربانية كبيرة، ولكنهن لم يعطينه الأشعار نفسها كما حدث بالنسبة لهوميروس. وإنسجاما مع هذه الرؤية عن الإلمام فإن هيسيودوس يعطى للشعر وظيفة أساسية هي تنمية معارف الناس، والأخد بيدهم فها ينفعهم في دنياهم وآخرتهم (٢٥٠).

ويتلو ذلك الإستهلال بمناجاة ربات الفنون في قصيدة «أنساب الآلهة» ما يمكن أن نسميه برولوج ثاني (بيت ٣٦ - ١١٥) وفيه يقول الشاعر:

« دعنا نبدأ من ربات الفنون بنات زيوس من منيموسيني (ربة الـذاكرة) الـلائى يتغنين بكل شيء في السهاء والأرض ».

وفى أبيات ١١٦ - ١٥٣ يقول هيسيودوس أن بداية الأشسياء جساءت من « الفوضى »، ثم يتحدث عن زواج « أورانوس » (السهاء) من «جايا» (الأرض) ونسلهها. وفى أبيات ١٥٤ - ٤١٠ يثور أبناء أورانوس وجايا، أى المردة التيتانيس والعهالقة جيجانتيس، ضد أبيهم أورانوس، ويقطعون أوصاله ويفصلونه عن جايا الأرض.

ثم يتحدث الشاعر عن عملية الزواج والتناسل بين التيتانيس. وفي أبيات 113 - 207 يقدم لنا مشهدًا عرضيًا عبارة عن نشيد يكرم فيه الشاعر هيكاتى بنت أحد التيتانيس، وهو كويوس، من زوجته فويهي. وهيكاتى كها يقول هيسيودوس تحظى بمكانة خاصة لدى زيوس، ويمكنها أن تهب الناس كثيرًا من الخيرات. وفي أبيات 20% - 20% يتحدث هيسيودوس عن سلالة كرونوس وريا. فزيوس هو أصغر أبنائهها، يثور على أبيه ويخلعه عن عرش الكون. وفي أبيات 20% - 21% يولد بروميثيوس إبن أحد التيتانيس وهو يابيتوس. ويخدع بروميثيوس زيوس في نصيبه من القرابين ويسرق النار من السهاء، ويرد زيوس الغاضب على ذلك بإرسال باندورا جدة النساء الأولى. كها يوضع بروميثيوس في الأغلال ويسلط عليه نسر كبير لينهش كبده، الذي يجدد له بليل كلها نفد ليستمر عدابه للأبد. وفي أبيات الينهش كبده، الذي يجدد له بليل كلها نفد ليستمر عدابه للأبد. وفي أبيات العبش كبده، الذي يجدد له بليل كلها نفد ليستمر عدابه للأبد. وفي أبيات العبش كبده، الذي يجدد له بليل كلها نفد ليستمر عدابه للأبد. وفي أبيات الطرف الأول.

وفى أبيات ٨٠٠ - ٨٨٠ تلد جايا الأرض سلالة جديدة متمثلة فى الوحش تيفويوس الذى يصيبه زيوس بصاعقته. وفى أبيات ٨٨١ - ٩٥٥ بعد أن هزمت سلالة كرونوس كل الشرور يتلقون نصيحة جايا ويختارون زيوس ليكون ملكا عليهم. ثم يصف الشاعر زيجات زيوس وبقية الألهة. وفى أبيات ٩٥٦ - ١٠٢٢ يتحدث الشاعر عن أبناء الشمس الأدميين، وأبناء الإلهات مسن البشر ويتسطرق «للمثيلات» (٢٦٠).

من الواضح إذن أن «أنساب الألهة» دراسة أسطورية لأهوتية، تسير على المنهج البدائ والمعروف آنذاك أي تتبع خيط النسب. وهي أيضًا بمثابة مقدمة لتاريخ العالم. ومع ذلك فالقصيدة أقل تشويقا مسن «الأعمال والأيسام»، حستى أن كوينتيليانوس الكاتب الروماني يقول وقلما يصل هيسيودوس إلى أية درجة من السمو لأن غالبية قصيدته تضيع في الأسماء "(٢٧٧). وهذا يعنى أن هدف هيسيودوس الرئيسي في هذه القصيدة هو نقل المعرفة والتعليم لا المتعة. ومن الملاحظ أنه إستدال الألهة التقليديين بآخرين أقل شهرة، وأضاف العديد من المعاني الحجردة كُفُوني تُم تَـاليهها مثل « الخصام» وسلالتها من « التعب» و « النسيان» إلى « الجـوع » و « الآلام »، وكذا سلالة «الليل» (أبيات ٢٢٦ وما يليها). بل إنه جعل من إيروس (Eros) أي « الحب » الذي كان في الأصل إلما محليا في ثيسبياي (Thespiai) بإقليم بويوتيا قوة كونية عظمين. إنه طفل بلا أبُ وهو مولود من «الفوضي» (بيت ١٢٠ وما يليـه). بل إنه جعل «الشائعة» (Pheme) قوة إلهية. وقد يعني هذا أن «الرأى العام» - الذي يبدو كما لو أنه لا يوجد أي مسئول عنه - هو مظهر من مظاهر القوى الإلهية الخفية، تعمل في الناس بلا وعي منهم (أبيات ٧٦٢ - ٧٦٤). ولربما كانت هذه الفكرة أصل المبدأ المعروف والقائل بأن صوت الشعب هو صوت الإله . (vox populi vox dei)

#### ٤ - ما بعد هيسيودوس

وتنسب خطأ إلى هيسيودوس قصيدة «درع هرقل» (Herakleous Aspis). وهى بالطبع تذكرنا بوصف هوميروس لدرع أخيلليوس فى «الإلياذة»، وتؤرخ هذه القصيدة لعام ١٠٠٠ تقريبا وتقع فى ٤٨٠ بيتا. وترد أحيانا الست وخمسون بيتا الأولى منها ضمن قصيدة «المثيلات»، وهى تتناول قصة ألكينى وأمفيتريون ومولد التوأم هرقل وإيفيكليس ثم مغامرات هرقل. ويستغرق وصف تسلح هرقل ١٧٨ بيتا، إذ يرد فيه وصف درع هرقل والمشاهد المنقوشة عليه. وتتضمن القصيدة كذلك وصفا للصراع بين هرقل وكيكنوس الوحش إبن الإله آريس، ودرع هرقل مثل درع أخيلليوس عند هوميروس من صنع هيفايستوس. وعليه مشاهد من أساطير الألهة، ومن الحياة اليومية. وهذه القصيدة بصفة عامة تظهر حالة الشعر الملحمسى التعليمي عندما وصل إلى ما وصل إليه من التدنى والتدهور.

وتنسب إلى هيسيودوس أيضا قصيدة «قائمة النساء» (Gynaikon Katalogos) والمعروفة بعنوان آخر هو «المثيلات» (Heoiai). ذلك أن كل فقرة فيها تبدأ بعبارة «أو مثل الكميني (أو أية بطلة أخرى)...». والهدف الواضح للقصيدة هو تبيان كيف أن نساء كثيرات من الماضي كن طيبات ممتيازات ففرن بحبب الألهية (مثل...)، ثم يسرد الشاعر قصة هذه المرأة أو تلك وإبنها أو إبنتها من هذا الإله أو ذاك. ومن الشدرات التي وصلتنا من هذه القضيدة يتضح أن أسلوبها لا يرقى إلى مستوى الشعر الملحمي - التعليمي وكأنها من نظم تلميذ يقلد أسلوب مؤسس المدرسة هيسيودوس.

ذلك أن هيسيودوس يعتبر مؤسسا لمدرسة من الشعراء الـذين إتبعـوا نهجـه ولو أنهم ليسوا بأهمية أتباع هوميروس. إنها على أية حال مـدرسة للشعر شـعلت نفسها بالأخلاقيات وكتابة تواريخ أو حتى أساطير منظمة ومرتبة. وأهم من ذلك أن

هيسيودوس يعتبر خير من مهد لظهور الشعر الغنائي، فهو أول من تحدث عن همومه الخاصة في شعره. ويتميز هيسيودوس بالموهبة المقترنة بقدر كبير من الميل لتأكيد الذات، والإهمام بالأخلاقيات وتصنيف أو ترتيب المعلومات. وهذه كلها تعد بذورا صالحة توضع فى تربة العبقرية الإغريقية حيث ستنبت منها مستقبلا الفلسفة الإغريقية والفكر الأخلاق والمنهج العلمي. فكما عبر هيسيودوس عن فكره الأخلاق والديني بالوزن السداسي هكذا سيستخدم نفس هذا الوزن في أعمال الإعلام الديني والفلسن إبان القرن السادس والخامس. يضاف إلى ذلك أن رؤية هيسيودوس (وهوميروس) عن الإلهام في الفن قد إستمرت سائدة في عالم الفكر والأدب حتى الفترة الكلاسيكية، بل وما تزال حية إلى يومنا هذا. فأفلاطون يرى أن الشعر الهام وإعتبر سيمونيديس ليس فقط حكيا (Sophos) بل ربانيا (Theios). وكان الشعراء برأى أريستوفانيس (« الضفادع » ٦٨٦) معلمين للبشرية. ولم يتردد هـذا الشاعر ف أن يصف الجوقة في مسرحه على أنها مقدسة لأنها تخدم إلىه الخمسر والمسرح ديونيسوس (١ الضفادع ، ١٠٣٠ وما يليه ﴿ والـزنابيرِ ، ١٠٤٣) . ولم يتـورع عـن أن يخلع على نفسه لقب «طارد الشرور» (alexikakos) وهو لقب شعائري من ألقاب الألهة. وسمى نفسه كذلك «المطهر لـوطنه» (kathartes قــارن «الأخــارنيون» أبيــات ٦٤٨ وما يليه). ونحن نرى في كل ذلك - وغيره الكثير - تبرديدا الأصداء شعر وفكر هيسيودوس في قصيدته «الأعمال والأيام» و «أنساب الآلهة».

### البُابُ الشافي

### الشعر الغنائى وإزدهار الذاتية

«أى سافو ا أيتها المقدسة! يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة! إنى أتلهف للحديث إليك، بيد أن الحياء يمنعنى العذبة! إلى أتلهف للحديث إليك، بيد أن الحياء يمنعنى العذبة!

ان كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب،
 وإذا كان لسانك عفاً لم ينبس ببنت شفة خبيشة، فإن الحياء لن
 يحجب عنى بريق عينيك ».

سافو



## الفصّ ل لأوّل

#### الشعر الغنائي... معناه وأصوله

كان القرنان السابع والسادس بالنسبة للإغريق فترة قلاقل، لأن الطبقات الأدنى بدأت تحس بعدم الرضا، وتسعى لتحسين أحوالها، بل وتطلعت إلى المشاركة في الحكم، ولكى تحقق هذا الهدف إتخذت هذه الطبقات لنفسها زعيا هو في الغالب من أفراد الأرستقراطية، وكان عليه في هذه الحالة أن يسطيح بنسظام الحسكم الأرستقراطي، ويستولي هو على مقاليد الأمور، أي أن يصبح حاكها «طاغية» (Tyrannos). والكلمة اليونانية هذه تعنى الحاكم الذي لا يستند حكمه إلى الدستور المكتوب أو غير المكتوب، أي لم يصل إلى الحكم بالطريق المألوف والتقليدي. فالكلمة أصلا لا تحمل في طياتها معنى الظلم والاستبداد، كها يفهم منها ومسن فالكلمة أصلا لا تحمل في طياتها معنى الظلم والاستبداد، كها يفهم منها ومسن مشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة. هذا مع أن بعض الطغاة الإغريق كانوا فعلا مستبدين وظالمين، وفي الغالب – على أية حال – كان مصير هؤلاء الطغاة هو الخلع من الحكم والطرد من البلاد، ليحل محلم حكم جديد دستورى، سواء أكان أوليجارخيا أو ديموقراطيًا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم، أوليجارخيا أو ديموقراطيًا. المهم أنه صار هناك دستور مكتوب يسند هذا الحكم،

وكان من الطبيعى أن يمتد هذا الجو السياسى والاقتصادى ليشمل بتاثيراته عالات الحياة الأخرى. فبدأ الناس يتساءلون عن المسلمات القديمة بما فى ذلك عدالة الإلهة أنفسهم. وما إذا كانت الحياة تستحق أن نعيشها أم لا. وفي عالم الفكر والأدب ظهر تياران جديدان. يتمثل الأول فى إنتشار معتقدات دينية جديدة كانت تعتبر فيا قبل غير مقبولة، على أساس أنها أجنبية أو شعبية. وهى معتقدات تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا مناسبا لما عانوه من تركز على جانب الحياة الأخرى، حيث سيلقى الناس تعويضا مناسبا لما عانوه من

<sup>🗢</sup> الأوليجارخية (Oligarchia) مى حكم الأقلية.

متاعب فى هذه الحياة الدنيا. أما التيار الثانى فهو الفكر الجديد الذى إنشغل بمسألة الكون ككل والمجتمع الإنسانى برمته. ويمكننا أن نتلمس هذين التيارين الجديدين فى عبارات وأفكار العقيدة الأورفية والبيشاجورية نسبة إلى أورفيوس وبيشاجوراس (أى فيثاغورس) على التوالى.

وكانت التغييرات الكبيرة التى طرأت على عالم السياسة والاقتصاد، وكذا الفكر والأدب إبان القرن السابع هى التى مهدت للتطور الهائل الذى وقع فى القرن السادس فى كل ناحية من نواحى الحياة. فى هذا القرن بزغ العلم والفلسفة، ونشأ المسرح وكذا النثر الأدبى لأول مرة. وكان القرن السادس أيضا مقدمة لإنتصار الديموقراطية. وفيه أيضا إستمرت حركة بناء المستوطنات أو المستعمرات. وفيه أيضا برز بعض الطغاة الحكماء أمثال بوليكراتيس طاغية ساموس، ويسيستراتوس طاغية أثينا، وبيتاكوس طاغية موتيليني فى لسبوس. والاخير هو الطاغية الذى إعتزل الحكم بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون بعد أن أصلح الحكومة، وظن أن مهمته قد إنتهت. وهو الذى عاصر سولون واستحق أن يدرج إسمه فى قائمة الحكماء السبعة.

وبالنسبة لأثينا إبان بدايات القرن السادس فقد كانت لا ترال - بسرغم منجزات المشرع دراكون - تعانى من الإجراءات الجائرة التى فسرضها أصحاب الأراضى الزراعية من النبلاء أفراد الطبقة الارستقراطية (Eupatridai) على الطبقات الدنيا (Thetes)، حتى وقع الإنحيار على سولون حيث أنبط به أمر إصلاح الحكومة الدنيا (عام وتسيطر شخصية سولون على هذه الحقبة سيطرة واضحة وملموسة. لقد كان شاعرا غنائيا ومشرعا ورجل دولة بمعنى الكلمة، قد بجتمعه نحو العدالة والمساواة. بيد أنه في عام ٣٠٥ وقبيل موت سولون إستولى بيسيستراتوس على الأكروبوليس (قلعة المدينة) وحكم الدولة «كمواطن لا كطاغية» على حد قول أرسطو. سار بيسيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة أرسطو. سار بيسيستراتوس على نهج سولون ولكن بأسلوب مختلف. أعطى دفعة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - السذى حمسل لقسب فيلسوموسوس السيادة قوية للفنون وكان هو وإبنه هيبارخوس - السذى حمسل لقسب فيلسوموسوس الأثينية في البحر الإيجى. وفي عصر بيسيستراتوس أقيمت لأول مرة حفلات الإنشاد الملحمي في أعياد البانائينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى في أعياد ديونيسوس الملحمي في أعياد البانائينايا، وكذا العروض المسرحية الأولى في أعياد ديونيسوس

(الليونيسيا). ومات بيسيستراتوس على فراشه ميتة طبيعية عام ٥٠٥ وهي كنهاية لطاغية جديرة بالإعجاب! وتلاه ولداه هبياس وهيبارخوس. فلما قتل الأخير عام ١٠٤ على يد هارمودياس واريستوجيتون تحول أخوه هبياس إلى طاغية بالمعنى الحديث للكلمة أي بالمعنى السيء للغاية، فطرد من ألينا بمساعدة إسبرطة عام ١٥٠ وقامت الديموقراطية الأثينية الحقة على يد كليستينيس عام ٥٠٨. وبها بدأ عصر جديد ليس فقط بالنسبة لأثينا وإنما بالنسبة لبلاد الإغريق ككل والحفسارة الإنسانية بصفة عامة. بيد أنه في غضون القرن السادس أيضا تعاظمت قوة الامبراطورية الفارسية التي ضمت أشور وبابل وميديا وليديا ومصر. وفي عام ١٩٩ ثار الأيونيون على الفرس وطلبت ميليتوس النجدة من الإغريق ولبت أثينا وأريتريا نداء بني جلدتهم وفي عام ١٩٤ إنتقم الفرس ودمروا ميليتوس تماما. فكان ذلك إيدانا ببداية سلسلة الحروب الفارسية التي ستخرج منها أثينا في النهاية منتصرة وسيدة لا تنازع في البحر الإيجي كله وعاصمة للفكر والأدب الإغريقيين.

تلك هى بإختصار شديد الخطوط العريضة للتغيرات الجوهرية التى طرأت على المجتمع الإغريق بعامة ومدينة أثينا بخاصة. وهى التغيرات التى فى ظلها تدعمت أركان حياة دولة المدينة (polis)، وبرزت الروح الفردية كها لم تبرز من قبل، وذلك بفضل نمو التيار الديموقراطى فى الحياة السياسية. وجاء الشعر الغنائى بكل فنونه كأفضل تعبير عن هذا العصر الجديد، عصر الديموقراطية المتنامية والذاتية المزدهرة. وهذا ما سنحاول أن نسلط عليه الضوء فى الصفحات التالية. على أننا نضع فى الإعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالموروث الملحمى والتعليمى من جهة الإعتبار ضرورة ربط فنون الشعر الغنائى هذه بالموروث الملحمى والتعليمى من جهة اخرى.

إن عبارة «الشعر الغناق» (lyrike) تعد مضللة هنا، لأنها لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تغطى كل ألوان الشعر التى سنتحدث عنها فى هذا الباب. ولقد وجدنا صعوبة بالغة فى إيجاد التعبير المناسب. فكرنا فى إستخدام تعبير «الشعر الذات»، وعدلنا عن ذلك خوفا من الخلط، لأن الشعر الذى سنتحدث عنه عالج أمورا أخرى كثيرة غير «ذات» الشاعر بالمعنى الضيق للكلمة. أما التعبير الشائع فى اللغات الأوربية الحديثة (lyrikos) فيعود إلى الصفة الإغربقية (lyrikos)

التى إستخدمت فى وصف هذا الشعر منذ العصر السكندرى. عندما صنف شعراء الإسكندرية التراث الشعرى الإغريق الموروث إلى ضروب أو قوائم عدة، وكان كل ضرب أو قائمة (kanon) برأيهم له أسلوبه الخاص ومسلاعه المسيزة، وبالصفة lyrikos يقصد السكندريون الشعر الذى يغنى بمصاحبة أنغام القيثارة (lyra)، وأدرجوا في هذا الضرب أو ضمن هذه القائمة تسعة شعراء هم: ألكمان وسافو وألكايوس وستسيخوروس وأناكريون وإبيكوس وسيمونيديس (من كيوس\*) وبنداروس وباكخيليدس، وعاش هؤلاء الشعراء فى فترة تمتد من ١١٠ تقريبا حتى ٤٣٨ أى منذ إزدهار ألكمان حتى موت بنداروس.

وميز السكندريون بين نوعين من الشعر الغنائي (اللـيريكي). الأول هـو الشـعر الجياعي وأسموه مولبي (molpe) وتلقيه جوقة مصحوبا بالرقص، أي الإيقاع على أنغام القيثارة أو الناى (الفلوت) أو الإثنين معًا. وكانت هذه الرقصات تقام في المناسبات العامة ولاسيا المهرجانات الدينية. أما النوع الثاني فهو الشعر الغناق (الليريكي) الفردى (المونودي) والذي أسموه «ميلوس» (melos). وهذا النبوع هنو الأقبرب إلى ما نعنيه نحن المعاصرون عندما نتحدث عن الشعر الغناق أو «الأغاني»، بل لعلمه الأقرب إلى تراث الشعر العربي، إنه ينظم في قصائد كل منها عبارة عن أغنيـة يلقيها فرد هو الشاعر نفسه في العادة، وتصحبه في الأداء أنغام القيشارة. وتتغنى مثل هذه القصائد بالمشاعر الشخصية، وتلق في مناسبات خاصة، وتخاطب مجموعة من الأصدقاء المشتركين في هذه المناسبة أو الجالسين على مائدة الشراب. على أنه من الأفضل أن لا ننشغل كثيرا بهذه التعريفات والتصنيفات السكندرية ولا بمدى صحبها. وليس لنا أن نندهش عندما نلاحظ أن الكايوس قد نظم أشعارا تلق في إحتفالات عامة بأسلوب الأغنية الفردية (المونودية)، وأن إيبيكوس تغنى بأغانى الحب المكتوبة لمناسبات خاصة بهدف أن تلقى دون أن يصاحبها رقص أو أى تعبير حركى مستخدما أسلوب وأوزان الشعر الغناق الجاعى. صفوة القول أن هذه التعريفات والتصنيفات السكندرية بين فنون الشعر وأغراضه ليست دقيقة كل الدقة. فهيي قواعد وأصول نظرية وضعها علماء وفقهاء متأخرون ولا تنطبق على السواقع تمام

لاحظ وجود شاعرين بهذا الاسم سيمونيديس والآخر من سلموس.

الإنطباق. وهذا أمر لا يختص به الشعر الإغريق. بل شائع فى كل الآداب ونعنى الفرق الموجود دائمًا بين التنظير من ناحية والتطبيق أو التطبيقات من ناحية أخرى.

وبناء على ما تقدم فإننا نستخدم تعبير « الشعر الغناق » عنوانا لكل الأشعار والشعراء الذين سنتحدث عنهم في هذا الباب. أما إذا أردنا التخصيص والتدقيق فسنحاول إستخدام اللفظ الإغريق المحدد في كل حالة وكها سنرى في الصفحات التالية.

ولعل الشعر الإغريق الغناق يعود في أصوله القديمة - مثل الشعر الملحمي والتعليمي - إلى تراث شعرى قديم وموروث. بل ربما يعود إلى حضارة كربست المينوية ذاتها. فطبقا لما يقوله الإغريق أنفسهم في الأساطير كانت كريت مهد فن الرقص. فعلى جبل ديكتي علمت الربة ريا - زوجة كرونوس والدزيوس - جماعة الكوريتيس هذا الفن. وكانت رقصاتهم الصاخبة هي - كما تحكى الأسطورة - التي أتقذت الطفل الرضيع زيوس من الهلاك على أيدى أبيه كرونوس، الذى كان ينوى إبتلاعه خوفا من النبوءة، التي أنذرت بأن أحد أبنائه سيخلعه عن عرش الساء. وتدل الحفريات الأثرية على أن الموسيق قد لعبت دورا بارزا ف الحياة الاجتاعية والدينية إبان العصر البرنزي في كريت. إذ يظهر الراقصون والموسيقيون بكثرة على الاختام الحجرية والخواتم والألواح الجصية (frescoes) المصنوعة من البرنز أو الفخار. وفي العصر الهيلادي المتأخر نجد في أعمال الفن الموكيني - التي تصور بعض ملامح الديانة المينوية - أناسا يشتركون في بعض الطقوس الراقصة. وتظهر صورة للقيشارة على لوحة جصية عثر عليها في بيبلوس. وهناك أواني فخارية تعود إلى فترة مشأخرة - حيث بدأ الشكل الإنسان يظهر فيها من جديد - تحمل صورا للراقصين والموسيقيين. وعما لا شك فيه أن مراكز العبادة الإغريقية المشهورة مشل إليوسيس وديلوس كانت تحفل بتراث ضخم من الرقص والغناء الدينيين. وهو تراث متصل لم ينقطع قط منذ العصر البرنزي وحتى عصر هوميروس.

وفى عالم هوميروس نفسه نعايش أناسا يحتفون بكل مناسبة فى الحياة باقامة حفلات الموسيق والغناء. ومثال ذلك ما نجسده فى وصف درع أخيلليسوس «بالإلياذة»، الذى - كما رأينا - يقدم مشهدا حيا من الحياة المعاصرة للشاعر

نفسه. وفيه نرى الرقصات الغنائية أو الأغان الراقصة مرات ثلاث. الأولى بمناسبة زفاف عروسين (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر أبيات ٤٩١ - ٤٩٦). والمرة الثانية بمناسبة موسم قطف الأعناب (نفس الكتاب أبيات ٥٦٩ - ٥٧٧). أما المرة الثالثة فهو مشهد كامل مخصص للرقص (نفس السكتاب أبيسات ٥٩٠ - ٦٠٦). وفي والأوديسيا، أيضًا ما أن ينتهي خطَّاب بينيلوبي من المادبة حتى يتحولون إلى الغناء والرقص على أساس أنها يمثلان « ذروة المائدة » نفسها (daitos anthemata). وفي أكثر من مناسبة مهمة نجد الآخيين في «الإلياذة» يغنون أغنية نصر أي بايان (pacan) . تكريما للإله أبوللو(١٠). كما حدث بعد أن أعادوا خريسئيس ثـانية إلى أبيها كاهـن الإله (« الإلياذة » الكتاب الأول بيت ٤٧٢ - ٤٧٥). فهم يقيمون المآدب ويقطمون القرابين، ويسترضون الإله برقصة غنائية، يرددون أثناءها أغنية بايانية لطيفة تمجد أبوللو الذي إنشرح صندره عند سماعها ومشاهدة المرقصة المصاحبة لها. وفي كل موکب جنائزی کانت المرثیة (threnos) تغنی. کها حدث عندما سجی جسد هیکتور على النعش، ووضعوا إلى جانبه مغنين يشرفون على أداء المرثية. وبـالفعل إشــترك الجمع في هذه الأغنية الجنائزية، التي صاحبتها النساء بالعويل («الإلياذة» الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٢٠ - ٧٢٧). تتضمن المقطوعات الوصفية عنـد هـوميروس الرقص والغناء الفردى والجماعي. وكان ذلك يتم في كل إجتاع بمكن للنــاس ســواء أكانت المناسبة دينية أو دنيوية، حزينة أم سارة. وإلى جانب الأغنية الجماعية نجد الأفراد أحيانا يغنون بمفردهم ولأنفسهم، مثلها فعلت كاليبسو عندما جلست على نولها تغزل وتغنى ( الأوديسيا ، الكتاب الخامس بيت ٦١).

ويشير هوميروس إلى الأغنية الفردية عندما يتحدث عن «أغنية لينوس» التى يؤديها صبى (« الإلياذة» الكتاب الثامن عشر بيت ٥٧٠). وهو يعرف كذلك أنواعا عدة من الأغانى الجهاعية مثل « المرثية » (« الإلياذة »، الكتاب الثامن عشر بين ٥٠ ماده ، ٣١٤ - ٣١٤). وهمو أيضا يتحدث عن أغنية النصر البايانية (« الإلياذة » الكتاب الأول بيت ٤٧١ - ٤٧٤). وترد عنده أيضا إشارات لأغنية الزفاف الهيمينايوس (٣) hymenaeus (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٣) والهيبورخيا (ه) hyporchema (« الإلياذة » الكتاب الثامن عشر بيت ٤٩٣) وهم أغنية تصاحبها رقصة إيمائية. وأخيرا يصف الثالث عشر بيت ٢٥٦ - ٢٦٥) وهم أغنية تصاحبها رقصة إيمائية. وأخيرا يصف

هوميروس أغاف العذارى (« الإلياذة »- الكتاب السادس عشر بيت ١٨٢ ـ ١٨٣).

صفوة القول أن الغناء والرقص فنان متغلغلان في كل مظاهر الحياة الإغريقية منذ أقدم عصورها. ولا شك أننا لا يمكن أن نفصل تطور الغناء الفردى أو الجماعي عن تطور الحياة نفسنها. فالشعر الغناق تقريبا شعر مناسبات إلى حد كبير بمعنى أن كل قصيدة من قصائده نظمت خصيصا من أجل مناسبة معينة ولسد حاجة محددة. ولم تكن الأغنية الفردية (المونودية) قاصرة على جانب واحمد مسن الحياة. إذ أن موضوعاتها كانت تتعدد وتتلون مع إختلاف تجارب الشاعر نفسه وتعقد الحياة كذلك. ولكن نظرا لأن المآدب كانت أهم المناسبات لللأغنية الفردية فإنها تمثل موضوعا ثابتا أو خلفية عامة لهذا النوع من الشعر الغنــاثي. أمــا الأغنيــة الجماعية التي قسمها السكندريون إلى واحد وعشرين صنفا فكانت دائما تنظم لتؤدي فى إحتفال عام. وكانت الأغنية الجهاعية في الأصل - وسطبيعة الحال - تمشل جزءا أساسيا من الاحتفالات الدينية التي تقام تكريما للآلهة بصفة عامة. كما أن الرقص والغناء والعزف على القيثارة كانت من بين دروس التربية والتعليم بالنسبة البناء الأسر الأرستقراطية. وكان من المسلم بـ أن كل مثقف يشبترك في الـولاثم أو الاحتفالات عليه أن يؤدي دوره في وسائل الترفيه والمتعة، سواء بتقديم أغنية فردية أو إرتجال جزء من أغنية جماعية. كما أن الفتيان والفتيات كانوا يتطلعون بشغف للإشتراك في الجوقات التي تؤدي الأغاني والرقصات الجماعية في الاحتفالات الكبيرة. بالمدينة. وكانوا يرون في إختيارهم للإشتراك في هذه الجوقات شرفا عظيا، ويشعرون بخيبة أمل وإحباط لو لم يحظوا به، بينا يتفاخرون على أقرانهم بـه طـول العمـر إذا نالوه.

وهناك ملامع مشتركة تجمع بين كبار شعراء الأغنية الجهاعية، لعلى اكثرها وضوحا هو إستخدام الأسطورة، وإستنباط المبادئ الأخلاقية منها. وكذا الإنتقال الفجائى من فكرة إلى أخرى، وترك السامع يضع لنفسه ما شاء من روابط بين هذه الأفكار. ثم تأتى غزارة الصور الشعرية من مجاز إلى تشبيهات وغير ذلك. وتسود اللهجة الدورية الشعر الغنائى بصفة عامة مع بعض الإستعارة من الموروث الملحمى. ذلك أنه منذ البدايات الأولى للأغنية الجهاعية الدورية تطورت لهجة أدبية



شكل ٦ فتاة تعزف الموسيقى، حفر على لوحة من إيطاليا وتؤرخ بعام ٤٦٠ ق. م.

مصطنعة، إحتفظت بطابعها الدورى حتى بعد أن تطور هذا الفن على المستوى الإغريق القومى، وإلتزم بنداروس - أكبر الشعراء الغنائيين - بهذا التقليد المتعارف عليه. فهو مثلا يتحدث عن قيثارته الدورية مع أنه ليس من السلالة الدورية. بل التزم بهذا التقليد نفسه شعراء التراجيديا الأتيكية وهم ينظمون الأجزاء الغنائية للجوقة في مسرحياتهم، وأخيرا لا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة البنية الثلاثية للاغنية الإغريقية إذ تنقسم إلى «إستروفة» (strophe) وأنتيستروفة (antistrophe) وإبودوس (epodos)، ويقال أن هذه البنية الإستروفية الشلائية مسن إخستراع وإبتداع مستسيخوروس، ولكنها على أية حال إستمرت في الوجود من بعده ورسخت في التراجيديا الأتيكية، وسنعود للحديث عن ذلك، وسنرى أن فن الدراما نفسه قد تطور عن فن الغناء الجهاعي، ولا سها أناشيد الديثورامبوس.

## الفصّال لث تي

### الشعر الإليجى والتعبير عن الذات في إطار دولة المدينة

نشأ الوزن الإليجى عن تطوير أدخل على الوزن السداسى الملحمى بهدف خلق الإيقاع المناسب للغناء. وتمثل ذلك التطوير فى إضافة بيت خماسى مكون من شطرين (hemicpes). وهكذا أصبح الثنائى الإليجى يتكون من بيت سداسى داكتيلى متبوع ببيت خماسى داكتيلى، ومن الملاحظ أن كل بيت منها مكون من شطرين كل منها مكون من قدمين ونصف بالتساوى. ويقع التشطير (caesura) عند نهناية كلمة. وفى الشطر الثانى من كل بيت ينبغى ألا يستبدل الداكتيلى بالسبوندى، بعكس ما يحدث فى الشطر الأول أحيانا. هذا وإذا كنا قد سمينا البيت الثانى بالخاسى فإن هدة، التسمية ليست صحيحة تماما، لأنه فى حقيقة الأمر بيت سداسى إختصر فيه القدم الثالثة والخامسة (catalectic). وعلى أية حال فإن الثنائى الإلينجى يوزن هكذا:

# \_UU\_UU\_//\_ UU\_UU\_

ولقد إستخدمت الكلمة elegeion أى الوزن الإليجى في كتابات كريتياس (٥) في شذرة ٢ بيت رقم ٣، حيث إرتبطت هذه الكلمة بكلمة أخرى هي elegos التي تعنى «أغنية الحداد» أو «المرثية». ويقول البعض إن تسمية الوزن الإليجي جاءت من العبارة الإغريقية e e legein أي «القول أواه أواه!!». وفي العالم القديم كان الشعر الإليجي بصفة عامة يعرف بأنه شعر المراثي. فيتحدث أوثيديوس (٢)عسن «الإليجية الباكية» أو «البكائية الإليجية» (flebilis elegeia). ومع ذلك فقد إتضح للباحثين أن الربط بين الشعر الإليجي والمراثي ليس، هو المنطلق الوحيد لفهمه.

فهناك أمثلة قيمة من هذا الشعر بعيدة كل البعد عن المرثيات. ويميل العلماء والفقهاء الآن إلى ترجيح أن كلمة وافووع جاءت أصلا من كلمة أجنبية وافسلة بمعنى والفلوت، وقد يكون جذع هذه الكلمة مشتق من المقبطع الأرمنى elegn. على أية حال كان الشعر الإليجى في الأصل عبارة عن أغانى تغنى بمصاحبة الفلوت (aulos) وهي آلة شبيهة بالأوبوى. وغترع هذا الوزن مجهول، وإن كان القدامي يعتبرون أرخيلوخوس أوكاللينوس أو ميمنرموس صاحب هذا الفضل. ولقد ظهر لأول مرة في أواخر القرن الثامن بأيونيا على ساحل آسيا الصغرى والجزر المجاورة، ثم شق طريقه إلى بلاد اليونان الرئيسية. وعلى أية حال يقول هوراتيوس في كتابه وفن الشعر، (أبيات ٧٧ - ٧٨) ويتجادل الفقهاء حول من يكون أول مؤلف أبدع الإليجيات الخفيفة exiguos elegos ولا يزال الأمر موضع خلاف،

ويمكن التعرف على طبيعة الشعر الإليجي من إلقاء نظرة سريعة على أغراضه وهي كيا يلي:

ا \_ أغانى الشراب: وتغنى على أنغام الفلوت أثناء حفلات الشراب وتمتساز بالقصر. ومع أن إليجيات أرخيلوخوس (شدرات ١ \_ ١٣) تنتمسى إلى حيساة المعسكرات فى غالبها إلا أنها تعتبر من هذا النوع. ويمكن أن نجد أمثلة أحرى عند كاللينوس وميمنرموس وثيوجنيس وأناكريون وإيون من خيوس وكذا كريتياس.

۲ - أغانى الحرب: وهي أناشيد طويلة تخاطب الجنود وتحثهم على القتال
 والنضال، والمثل الرئيسي لذلك قصائد تيرتايوس الإسبرطي.

٣ - أغانى تاريخية: فلقد إستخدم ميمنرموس هذا الوزن لسرد تـاريخ سميرنا (أزمير) فى قصيدة طويلة بعنـوان ١ الأزمـيرية » (Smyrneis). وفعـل نفس الشيء سيمونيديس من ساموس بالنسبة لتاريخ هذه الجزيرة.

اشعار الإهداء: إذ استخدم الوزن الإليجى فى النقوش التى حفرت على ما يهدى من الأشياء كما فعل أرخيلوخوس (شذرة ١٠١) وأنا كريون (شذرة ١٠٧ - ١٠٨).

٥ - شواهد القبور: حيث إستخدم الوزن الإليجي لتخليد الموق بنقوش توضع

على القبور وتتحدث بضمير المتكلم، أو تذكر ببساطة إسم ومسقط رأس المتوفى. وأصبح ذلك شائعًا إبان القرن السادس ولا سيافى أتيكا. والجدير بالذكر أن بعض هذه الشواهد - وكذا قصائد الإهداء - لا تحمل إسم ناظمها الذى قد يكون شاعرًا مشهورًا وقديرًا مثل سيمونيديس.

7 - المراق: واستخدم الوزن الإليجى فى هذا الغرض منذ وقت مبكر فى شبه جزيرة البلوبونيسوس حيث إشتهر إخيمبروتوس (Echembrotos) حوالى عام ٥٨٦ بالصرامة فى هذه الأغانى الحزينة، ولم تصلنا أية شذرات من هذا النوع، ولكننا قد نجد له صدى فى شاهد قبر الأثينيين الذين سقطوا فى معركة كورونيا، وكذا فى اليجيات يوريبيديس (د أندروماخى) أبيات ١٠٣ - ١١٦) وأفلاطون (شذرة ٦) حيث يرقى ديون السراقوصى (من سيراكوساى).

وإستمر الوزن الإليجى أداة التعبير عن هذه الأغراض حتى القرن الخامس وربما الرابع. وبعد ذلك بدأت الفواصل والفوارق بين الأوزان الختلفة تتلاشى. عندئذ بدأ الوزن الإليجى يستخدم فى أغراض جديدة كالمقطوعات الوصفية التى ظلت معروفة حتى العصر البيزنطى. وإستخدم الوزن الإليجى كذلك فى قصائد الحب كها ظهر فى اليجيات أفلاطون وشعراء الإسكندرية. ثم صار هذا الوزن أداة لتقليد ومعارضة المقطوعات التى نظمت قديًا فى الأنراض سالفة الذكر. وحظى الوزن الإليجسى بشعبية كبيرة فى الإسكندرية. ثم إزدهر فى العصر الأوغسطى بروما وكذا على يد لوكانوس إبان القرن الثانى الميلادى.

ومن أول الشعراء الغنائيين الذين إستخدموا الوزن الإليجى كاللينوس الأزميرى الذي لا نعرف عنه إلا القليل. كتب أشعارًا إليجية يحث فيها مواطنيه أن يقاتلوا أعداء الوطن. وبقيت لنا منه بضع أبيات من قصيدة يخاطب فيها زيوس. ومنها علمنا موطنه وشيئًا من تاريخ حياته. فهو يتضرع للآلهة من أجل سميرنا (أزمير الجديثة بتركيا)، ولو أن سترابون يعتبرها الإسم القديم لمدينة إفيسوس ويأخذ العلامة باورا بهذا الرأى ()، ويقول كاللينوس في قصيدته أن الكيمبريين آتون لمهاجمة أزمير وبذلك إستطعنا أن نعرف أنه عاش في النصف الأول من القرن السابع. ونص البيت الذي يذكر فيه هذا الهجوم المعادى هو كها يلي (شذرة ۳):

«الآن يتقدم الجيش الكيمبرى إلينا يا صانعي الغضب»

وبالفعل كان الكيمبريون وآخرون يهاجمون فريجيا وليديا وأيونيا في هذه الفترة. ويشير كاللينوس كذلك إلى تدمير ماجنيسيا على يد الإفيسيين. وهنو ينهى مواطنيه عن الجلوس دومًا إلى المآدب، ويحثهم على أن يحملوا السلاح دفاعًا عن الوطن، ويقول أن المواطن الشجاع يتبوأ مرتبة نصف إلهية.

« إلى أى مدى ستظلون هكذا في إسترخاء؟

متى يا شباب ستصبحون شجعانًا أقوياء؟

إنكم تغمضون أعينكم عن إحتقار الجيران لكم، فأنتم متقاعسون إلى أقصى حد قعدتم فى بيوتكم آمنين، والأرض كلها من حولكم تشتعل بنار الحرب»(٨).

ومع أن لغة كاللينوس ملحمية الطابع إلا أنها تتسم بشيء من الأصالة والإبتكار.

وعاش ميمنرموس الكولوفون في مدينة كولوفون التي لا تبعد كثيرًا عن موطن كاللينوس. وتؤرخ حياته بالنصف الثاني من القرن السابع لأنه إزدهر فيا بين ٦٣٠ و ٠٠٠. وكان موسيقيًّا محترفًا يعزف على المزمار (الفلوت)، وربحا كان معروفًا لسولون المشرع. إذ يروى أن ميمنرموس نظم (شذرة ٦) بضع أبيات قال فيها «باليتني في سن الستين (hexekontacte) التق بالمؤت والأقدار بدون مرض أو أسى ، فرد عليه سولون معارضًا وقائلًا أنه يفضل الثمانين (ogdokontacte). وكان سولون بإضافة هذه الكلمة لا يعدل رأيًّا فحسب بل يصحح لميمنرموس هذا البيت من حيث الوزن.

ويعطى لنا ميمنرموس صورة مشرقة للحضارة الأيونية إبان فترة بزوغها، وهو شاعر له فلسفته فى الحياة. يسعى للحصول على أفضل ما يمكن الحصول علي لا بأداء الواجب وإنكار الذات أو التضحية، بل بقوة الشباب وعنفوانه الذى يتيح له التمتع بجباهج الحياة. وهكذا يبدو لنا هذا الشاعر للوهلة الأولى وكأنه داعية إلى مبدأ اللذة بلا مسئولية فهو السائل (شذرة ١ بيت ١ - ٣):

«آه ما هى الحياة؟ وأية متعة لنا فيها بدون أفروديتى الذهبية؟ ليكن الموت نصيهى إن صرت لا أعبأ بمثل هذه الأشياء فالحب كالسر المكنون، والهدايا مثل العسل أو النوم»

وهو في هذه الأبيات يلمح الشيخوخة في الأفق المنظور، ولا يجد فيها أية متعة. إنه يعرف أن حياة الإنسان قصيرة إذ يتساقط البشر بسرعة كأوراق الشجر، وأن أقدار الشيخوخة والموت تقف للجميع بالمرصاد. وعندما تأتي الشيخوخة يخشاها ميمنرموس ويفضل عليها الموت لأنها مليئة بالأسي. ولا يوجد بين البشر إنسان لم يهبه زيوس الكثير من الشرور. هذا ما يقول به ميمنرموس فيذكرنا ببيت ورد عند هوميروس ويقول فيه (« الإلياذة » الكتاب السادس بيت 187):

#### «أجيال البشر كأجيال أوراق الشجر»

هكذا يتفق الشاعران في هذه النظرة المتشاعمة للمصير البشرى، ولكنهما يختلفان في كيفية مواجهة هذا المصير. فهوميروس يرى أن قصر عمر الإنسان يستوجب أن غلاه بأقصى قدر ممكن من أعمال المجد والبطولة. أما ميمنرموس فقد حاول أن يملأ عمره القصير بشتى أنواع اللذة المتاحة(٩). بيد أننا ينبغى أن لا نبالغ في هذا الإتجاه بالنسبة لميمنرموس الذي ربما لا يعبر عن رأيه الخياص وطريقته في الحياة. إذ لزام علينا أن لا نسى أن قصائده كانت تنظم لتغنى في إحتفالات عامة، ولا يناسبها إلا مايبعث على السرور والبهجة. أضف إلى ذلك أن ميمنرموس يلتفت أحيانًا إلى الجانب الآخر من الحياة. فهو يشيد بأمجاد أمته القديمة سواء عندما جاء الإغريق وإستعمروا أيونيا، أو عندما صد الأيونيون هجوم الليديين وهـزموهم. فهـو هنا يظهر إعجابه بالقوة والبطولة. ومن ثم فإن ميمنرموس في السواقع يحتفظ في أشعاره بتوازن ما بين حياة العمل والنشاط أو التعب من جهة، والإسترخاء والمتعة من جهة أخرى. وهو بذلك يمثل وجهة نظر أيونية معروفة، فهم أناس يحيط بهم الأعداء من كل جانب، صمدوا أمامهم في شنجاعة وسسالة، وخاضوا المعارك العنيفة. ولكنهم في كل مرة ما أن يتخلصوا من الخطر الـداهم حتى يهرعوا إلى لذاتهم ليستريحوا أو يتمتعوا إلى أقضى حد. وميمنرموس الأيون لا يختلف في ذلك كثيرًا عن سولون الأثيني. تتوجه قصائد ميمنرموس إلى محبوبة إسمها نانو (Nanno) التى قد تكون شخصية حقيقية وقد يكون إسمها مستعارًا، ومن المرجح أنه إسم شرقى الأصل، ويقال إنها كانت عازفة على المزمار (الفلوت) مثل حبيبها. حملت أشعار ميمنرموس هذه - التى تقسم أحيانًا إلى كتابين على يد الدارسين - إسم حبيبته دنانو، عنوانًا. وجمعت هذه الأشعار إلى جانب قصائد الحب بعض الأساطير، مثل أسطورة تيثونوس (شذرة على والزورق السحرى للشمس (شذرة ١٠) وتاريخ تأسيس كولوفون (شلرة ١٢) والحرب بين أزمير وجيجيس ملك ليديا (Gyges) شذرة ١٣). ولو أنه يقال إن ميمنرموس كتب مؤلفًا تاريخيًا عن أزمير تحت عنوان «الأزميرية» (Smyrneis)، وقد يكون جزءاً من كتابه بعنوان «نانو». ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس اللى يكون جزءاً من كتابه بعنوان «نانو». ولقد تنبأ ميمنرموس بكسوف الشمس اللى وقع في ٦ أبريل عام ١٤٨٠. ويتميز ميمنرموس بصفة عامة بحس الإيقاع الموسيق في استخدامه للوزن الإليجي، وكذا ثراء قصائده بالصور الشعرية الرائعة والمباشرة، وقدرته على خاطبة العواطف وإثارة المتعة.

هناك حكاية اثينية (١٠) تقول أن تيرتايوس الإسبرطي كان في الأصل مدرسا أثينيا أعرج أرسله بنو وطنه إلى إسبرطة بناء على طلب منها - أو إستجابة لنبؤة ما - كمساعدة من الأثينين للإسبرطيين في الحرب الميسينية الشانية، التي كانت بالنسبة لإسبرطة مسألة حياة أو موت، والتي إستمرت من عام ١٦٥ إلى ١٦٨. وهذا يعني أن الأثينيين الذين لم يرغبوا في إرسال مساعدة عسكرية أو قوات حربية إعتبروا أن في تيرتايوس الكفاية، أي أنه يمثل العون المناسب الذي تحتاجه إسبرطة. وبالفعل كانت أشعار تيرتايوس الحياسية هي التي نجحت في حث الإسبرطيين، لا أن ينسوا نزاعاتهم الداخلية فحسب، بل وأن يجاربوا ببسالة حتى يتحقق لهم النصر.

بيد أن تيرتايوس نفسه (شذرة ٤) يقول بأنه إسبرطى. ولا غرو فى أنه عرف الفن الأيوف وقلد هوميروس إذا لاحظنا أن بعض الحلى الفينيقية الصغيرة قد عثر عليها مؤخرا فى إسبرطة (۱۱). يضاف إلى ذلك أن تيرتايوس فى بعض قصائده (شذرة ا و ۸) يعطى هو بنفسه الأوامر للجنود، وكأنه هو القائد العسكرى. وهذا مالا يرضاه الأسبرطيون إن كان حقا من الأجانب. بل يبدو أنه هو الدى قاد الحرب. وحملت مجموعة من قصائده عنوان «إيونوميا» (Eunomia) بمعنى «النظام

والقانون ، أو بعبارتنا الشائعة «الضبط والربط». ووصلتنا منها بعض الشذرات، ومنها الشذرة رقم ٥ التي تقول:

«كم هو رائع موت رجل شجاع يقف في الصفوف الأمامية للدفاع عن وطنه!

هيا نحارب بكل شجاعة من أجل هذه الأرض. هيا نموت من أجل أطفالنا
لا نبخل بالحياة، إليها أيها الشباب ا إلى الحرب في صفوف متراصة!
لا تدع أي رجل فيكم يسلم اللواء ويهرب بسبب الخوف، لا تتركوا كباركم!
من العار أن تروا بأعينكم محاربا مسنا يسقط في المقدمة
برأسه الصلعاء ولحيته البيضاء، يغطى بيده عورته التي تنزف منها الدماء
بعد أن شوه الأعداء جسده. ياله من منظر كريه ومنفر!
بيد أن هذا لو وقع لشاب. . . فهو أمر آخر. فطالما أنه في ريعان
الشباب الزاهي سيفوز بإعجاب الرجال، وتعشقه النساء إن نجا
من المعركة، أما إذا سقط جريجا في الصفوف الأمامية بقت
ملاعه حية لا تموت، قفوا إذن ثابتين. . . صامدين ».

جمع السكندريون أشعار تيرتايوس فى خمسة كتب ضمت ثلاثة أنواع هى: ١ - أناشيد حربية وصلتنا منها شذرتان (١٥ - ١٦ Bergk). ٢ - قصائد بالوزن الإليجى تحث المواطنين على الصمود.

٣ - قصيدة تسمى «نظام الحكم» أو «دستور الدولة» (Politeia) ويخاطب فيها
 أهل إسبرطة.

هذا وتدور شذرة رقم ٩ حول موضوع «الفضيلة» (arete) وأهميتها، وطبيعة الرجل الفاضل أو الإنسان الممتاز (aner agathos). وغنى عن القول أن تبرتايوس يرى الفضيلة فى الشجاعة، ويعتبر الرجل الفاضل هو المحارب الباسل. أما عن لغة تبرتايوس فهي ملحمية الطابع، تعكس بعض الملامح الهومرية، ولعل أهمية تبرتايوس تقوم على علاقته بالسياسة أكثر من إرتباطه بفن الشعر. بيد أنسه مسارس تسأثيرا ملموسا على سولون بحياسه الشديد ردحا طويلا من الزمن.

وإن لم يكن تيرتايوس من مواليد أثينا حقا فإن سولون المشرع الأثين يعد بالفعل أول شاعر أو أديب نعرف بيقين أنه من أبناء هذه المدينة، وعاش فيا بين 18. و 20 تقريباً. برز سولون لأول مرة فى الحياة السياسية إبان الصراع بين الثينا وميجارا حول ملكية جزيرة سلاميس الملاصقة لشبه جزيرة أتبكا فى الخليسج السارونى. إذ نجح سولون بالفعل فى طرد الميجاريين من هذه الجزيرة. وترد عند بلوتارخوس رواية قديمة فحواها أن سولون لكى يدعم ما تزعمه أثينا من أن هذه الجزيرة المتنازع عليها تتبعها منذ القدم أقحم فى قائمة السفن «بالإلياذة» الهومرية (الكتاب الثانى) بيتين لا يزالان موجودين فيها وهما القائلان:

«من سلاميس أحضر أياس إثنتي عشر سفينة ووضعها جنبا إلى جنب مع القوات الأثينية»

ومن ناحیة أخرى تثبت هذه الروایة - صدقت أم كذبت - أن هومیروس كان یؤخذ كسند تاریخی موثوق به إبان عصر سولون. ویقال كذلك فی روایات عماثلة أن سولون نظم سرا إلیجیة من ماثة بیت، ثم تظاهر بالجنون وإرتدی ثیابا تنكریة، وطاف فی شوارع أثبنا یتغنی بها. وكان مطلعها كها یلی:

« جئتكم رسولا من حبيبتكم سلاميس لكى أتغنى لكم بأخبارها » (شذرة ۲ بيت ۱ - ۲ Bergk)

وتستكمل الرواية هذه القصة فتقول إن هذه الأبيات الإليجية أشعلت الحماس في قلوب الأثينيين، فأعادوا إعلان الحرب على الميجاريين، وإستعادوا منهم جزيرة سلاميس (١٢).

أختير سولون حاكيا (archon) عام ٥٩٤. وكانت أهم الإجراءات الإقتصادية التى إتخذها هي إلغاء الديون القديمة وتحريم إستعباد المدين المفلس العاجز عسن تسديد ديونه. ولقد سميت هذه الإصلاحات بإسم seisachtheia أي «نفض الأعباء» أو «إزاحتها عن الكواهل». وعادت هذه الإجراءات على سولون بشعبية كبيرة حتى أنه كلف بإعادة صياغة الدستور الأثيني. وظهرت باكورة أعماله الشعرية في قصائد خفيفة عن الحب، تدرجت رويدا رويدا لتصبح أشعارا أكثر جدية ومليئة بالحكمة والوعظ. ولقد إمتدت شهرته إمتدادا واسعا حتى أنه إعتبر من «الحكماء السبعة». وصلتنا من قصائده بعض الشذرات التي في مجموعها لا تتعدى خسة وعشرين بيتا.

ومع قلة هذه الأبيات أو الشذرات فإنها تعد ذات أهمية كبيرة كوثيقة تاريخية وإن كانت لا تنم عن مقدرة خيالية فائقة، مع أنها صيغت فى أسلوب قوى وبسيط. ويمثل سولون فى الشعر الإليجى الإتجاه الحكمى (gnomic)، بمعنى أنه يهدف إلى زرع المبادئ الأخلاقية والحكمة الفلسفية فى أذهان الناس. ومن أقواله المأثورة والمشهورة وأظل أتعلم كلها تقدمت بى السن» أو «يموت المعلم ويتعلم» didaskomenos). وله قصيدة يستهلها بخطاب موجه لربات الفنون، ويتضرع فيها للألحه أن تمنحه الرخاء والشهرة، أو بالأحرى النثوة والسمعة الطيبة. إذ يريدها ثروة تأتيه بطريق نزيه لا خبث فيه. هذا وقد نظم أشعارًا بالوزن التروخي والرباعى والإيامي.

وعرف عن سولون أنه سافر كثيرا إذ قضى عشر سنوات فى رحلات مستمرة زار أثناءها مصر وقبرص. فإلتق بأمازيس ( $^{(17)}$  وربما لاقى كرويسوس (= قارون  $^{(17)}$  ملك ليديا. وكانت رحلاته من أجل المعرفة وجمع المال عن طريق التجارة عسبر البحر. ولما عاد ووجد أثينا غارقة فى نزاعات داخلية إنتهت بتأسيس نظام الطغاة حاول عبثا أن يثنى الأثينيين عن تأييد بيسيستراتوس. وخاطب قومه قائلا (شذرة  $\Lambda$  أبيات 1-3):

(إن جبنكم وحده هو المسئول عن مصيركم التعس لا تلوموا الآلهة، لا تلوموا إلا أنفسكم فأنتم الذين بأنفسكم حميتم تلك الطغمة وملأتم بالغرور صانعى العبودية المشينة لكم،

ويبدو أن سولون كان من الحكمة بحيث أنه لم يحتقر متع الحياة، ولم يعزف حتى عن «الغلمان فى ميعة الصبا المزهر»، «وتاق لحلاوة الفخيذ والشفاه» (شيدة ٢٥ بيت ١). ولكنه عندما تقدمت به السن هجر «الحب الإغريق»، وإتجه لعشق النساء والخمر والشعر. ويؤكد لنا بلوتارخوس أنه «هرب من عواصف عشق الغلمان ووطد العزم على أن يبدأ حياة جديدة هادئة وتهيأ للزواج والفلسفة». وروى أن سولون مات فى قبرص وأن عظامه بعثرت فوق جزيرة سلاميس تبركا بها.

تبلغ حوالى ١٤٠٠ بيت، معظمها يقع فى شذرات مهلهلة. ويحتد النقاش بين العلماء والدارسين حول نسبة هذه الأشعار إلى ثيوجنيس. ويقال أن بعض فقرات هذه الشذرات من نظم ميمنرموس وتيرتايوس وسولون وشاعر آخر مجهول يدعى إيوينوس. وأهم هذه الشذرات هى تلك القصائد الموجهة إلى كيرنوس، وهو شاب صغير صديق لثيوجنيس. وتمتلىء هذه القصائد بالوعظ الأخلاق والأفكار الفلسفية عن الحياة وشرورها، كما تفيض بمشاعر الكراهية والحقد تجاه عامة الناس أى السوقة والرعاع، لأنهم مطبوعون على النشاط والحركة الدائبة ومفعمون بالعاطفة. فمن هذه الأشعار نفهم أن صاحبها محافظ عنيد، وبالأحرى رجعى يجارب تيار التجديد، ولا يرى سببا لمتاعب عصره سوى جنون وإنحطاط أفراد الطبقات الدنيا التي تحاول أن تأخذ بنصيبها من الثروة والسلطة.

ينصح ثيوجنيس صديقه الشاب كيرنوس بألا يتعامل إلا مع النبلاء الفضلاء (agathoi kai esthloi) بالمعنى الأخلاق والاجتاعى والاقتصادى، فهو يعنى طبقة ملاك الأراضى الأرستقراطية. ويقول ثيوجنيس إن المبل إلى تخطى الحسدود أى جريمة العجرفة والتجاوز (hybris) هى خطيئة الإنسان الكبرى، وهى أرذل الرذائل التى العجرفة بها البشر (ب 101). فهى لا تجلب سوى الدمار، وكم من مدن أهلكت؟ نعم فهى الآن تتهدد ميجارا بالخراب (ب 22، 20، 20، 3، 4، 40). وونقيض وتقيض وتغطى الحدود، أو والعجرفة، فضيلة والحياء، (aidos)، وهو أفضل ما يترك المرء لابنائه من ميراث. والحياء الذي يوصى به ثيوجنيس يقترب كثيرا من روح التواضع المسيحية. أما أفضل الخيرات على وجه الأرض برأى ثيوجنيس فهو والمهاقات، بل ويقوده إلى طريق الإعتدال وسر النجاة. وعلى المرء أن يكون بارا بوالديه (١٣١) كريما مع ضيوفه، رحيا بالمستجرين (١٤٣) تقيا خشوعا للألمة (ب والديه (١٣١) كريما مع ضيوفه، رحيا بالمستجرين (١٤٣) تقيا خشوعا للألمة (ب ١٤٠٥)، أمينا صادقا مع نفسة ومع غيره (ب ٨٥- ٩٢)، غلصا ومستقيا (ب ٣١٩ وما يليه). فالثروة في حد ذاتها لا قيمة لها، إن لم تصاحبها الإستقامة وروح البر والتقوى (ب ١٤٥- ١٩٥).

لقد كان ثيوجنيس شاعرا متعصبا لفكره الأرستقراطي، وأفزعته الشورة الشعبية التي قامت في ميجارا أيام شبابه عام ٥٧٠. بيد أننا نلمس في مخاطبته لكرنوس

حنانا دفاقا وإخلاصا عميقا يذكرانا برقة وعلوبة سافو وهمى تخاطب تلميداتها الجميلات كم سنرى. يقول ثيوجنيس لصديقه الشاب كيرنوس (ب ٨٧ وما يليه):

« لا يكن أن تحبى بالكلمات فقط بينا قلبك وذهبك مشغولان بشي آخر

ويعتقد باورا أن كيرنوس شخصية حقيقية لا وهمية، وأنه عاش في الجزء الأخير من القرن السادس، وأنه شغل منصبا عاما، وكان ينتمى إلى طبقة الأرستقراطية في ميجارا، وفقد أراضيه إبان الثورة الشعبية المشار إليها فذهب إلى المنفى (١٤٠). ويقال إن قصائد ثيوجنيس قد تكون «كتاب أغان» وضع ليستخدمه أبناء الأرستقراطية الدين لا يريدون الإرتجال على موائد الشراب. أى أنها قد تكون مؤلفة على يد أو بإيعاز من الدوائر الأرستقراطية في أثينا في القرن الخامس. وهي قصائد تعكس مجتمعا أكثر تمزقا من المجتمع الذي عاصره سولون. على أبة حال فلقد صارت إليجيات ثيوجنيس رويدا رويدا تغنى بمصاحبة المزمار على مآدب الحسناوات والمحظيات الدوائر (hetairai) حيث يتجمع أبناء الأرستقراطية.

وفى تلك الأثناء وبإقترابنا من القرن الخامس بدأت الإبجرامات فى النظهور، وهى تمثل فنا شعريا سيصل إلى أقصى إزدهار له إبان العصر السكندرى. والإبجرامة تسجيل لذكرى ما على قطعة حجر أو معدن. فكان مثلا يكتب إسم ووطن الميت على قبره. وهذه عادة معروفة لدى الشعوب القديمة جميعا تقريبا. بيد أن الإغريق بفكرهم وحسهم الجهاليين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعرا، فنشات العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض. وبزغ الثنائى الإليجى كأصلح وزن وإن لم يكن الوحيد في هذا الجال. وليس أمرا سهلا أن يوجز المرء كل ما يسريد قوله في عبارات قصيرة محكمة ومعبرة. ومن ثم فإن كبار الشعراء هم الذين تصدوا لهذه المهمة في الغالب، أي لكتابة الإبجرامات ولا سيا في المناسبات الهامة. وإشتهسر سيمونيديس (Semonides) من ساموس بإبجراماته الرائعة وهو شاعر سنتحدث عنه في ثنايا حديثنا عن الشعر الإيامي.

ودعنا الآن نتوقف قليلا لنتأمل إنجازات الشعراء الإليجيين. لقسد كان كل من

كاللينوس وتيرتايوس وسولون من الشخصيات العامة التي إتخذت من الشعر وسيلة الإقتناع بأنهم إنما يتحدثون إلى شعوبهم المحتاجة إلى جهودهم في مرحلة حرجة. فني أيام كاللينوس كان الغزو الأجنبي يهدد وطنه أزمير (أو إفيسوس). ومن ثم جاءت أشعاره تستحث بني وطنه على شحد الهمم والتصرف كرجال والدفاع عسن الأرض. وبالمثل نجد تيرتايوس يلعب دورا بارزا في حياة إسبرطة التي كانت تهددها بالفناء ثورة أتباعها المسينيين. أما سولون فهو المشرع الذي أصلح فساد القوانين في أثينا. فمع إختلاف الظروف التفصيلية بين كل من هـؤلاء الشـعراء الشـلاث إلا أن هناك بعض السهات التي تجمعهم. ولعل أهم هذه السهات وأبرزها أن صوتهم يسترعى الإنتباه، ويفرض وجوده لا بسبب ما يستندون إليه من قوة سياسية متمثلة فى نفوذهم الشخصى، بل لأنهم ينطقون بثقة كاملة وينطلقون من يقينهم الثابت بأن مواطنيهم لا بد وأن يسمعوهم. فالشعر هنا يقوم بوظيفة الخطابة السياسية التي لم تكن قد برزت بعد في الأفق الإغريق. لقد إعتقد هـؤلاء الشـعراء أن مصائر أوطانهم معلقة في رقابهم، فتحدثوا بإحساس عميق بـالمبثولية وعـن إيمــان صـــادق بأنهم على حق فى كل ما يقولون. وهذا تحول خطير فى مسار الشعر الإغريق، لأن الشاعر لم يعد يهدف إلى تسلية مستمعيه وإمتاع مواطنيه بتشنيف آذانهم بأعذب الكلمات وأرق التعبيرات. بل صار الشاعر هو المتحدث الصارخ بلسان متاعبهم، والمعبر عن آلامهم ومخاوفهم. إنه شاعر يجمع بين عمل العراف الـواعظ مـن جهـة ورجل الدولة ذي الرسالة التنقيفية من جهة أخرى.

وتدين إليجيات هؤلاء الشعراء جميعا بالكثير للموروث الملحمى الهومرى، عما يوحى بأنهم يحاولون إحياء الرؤية البطولية للحياة وتجسيدها واقعا ملموسا فى الظروف الراهنة. إنهم يحضون على بذل أقصى جهد عمكن فى ميدان الحرب، بل وفى النزاعات الداخلية. فهم يؤمنون بأن لهذا الجهد المبذول مردود مضمون يتمثل فى قيمة الوجود الإنساني نفسه. يقول كاللينوس (شذرة ١ بيت ١٨ ـ ٢١)

«يلبس كل الناس لباس الحداد عندما يمدوت رجل شدجاع أما إذا نُجا هذا الرجل من المعركة فيبدو لهم وكأنه سليل الألهة

وينظرون إليه كما لو كان قلعة شامخة تسزداد علسوا أمسام أعينهسم لأن ماكان ينبغي أن ينجزه عدد كثسير أنجسزه هسو بمفسرده»

ألا يعنى هذا أن ثواب من يموت فى ميدان القتال هو تكريم الناس له؟ إن صح ذلك فهى إذن وجهة نظر تخالف ما طرحه هوميروس من قبل. إذ وضع هذا التكريم البشرى ضمن فكرة الجد البطولي الأوسع أفقا. على أية حال فإن أبيات كاللينوس تقترب من المعنى الذى يقصده تيرتايوس حين يقول (شذرة آبيات ١-٤):

«نبيل ذلك الرجل الذى يسقط صريعًا فى الصفوف الأمامية بالمعركة إنه يثبت قيمته كها ينبغى أن يفعل رجل يحارب من أجل وطنه. وأتعس الناس كافة من يهيم متجولاً كشحاذ هرب من مدينته وحقوله المعطاءة»

فتيرتايوس يعبر هنا عن مفهومه للفضيلة، وهو مفهوم حبيب إلى نفس الإغريق بصفة عامة، ويقوم على أساس أن الفضيلة هي أن يحقق المرء طبيعته وذاته. ولقد طرحت عدة بدائل ممكنة لتحقيق هذا الهدف مثل الألعاب الرياضية، وسرعة الجرى، وجمال وكمال الأجسام، وجمع الثروة، والتمتع بالأبهة الملكية، وتثقيف اللسان والفصاحة في القول. ولكن تيرتايوس يقرر في النهاية أن الفضيلة الحقة هي الإقدام على الموت في سبيل الوطن. إنه بذلك يجسد فكرة الرجولة الإسبرطية المعهودة. بيد أنه لا يفهم من ذلك أن تأثير تيرتايوس منحصر في إسبرطة. ذلك أن هذه الفكرة عن الرجولة والبطولة ستلعب دورًا رئيسيًّا في توجيه مسار التباريخ الإغريق مبرمته. صفوة القول أن بطولة هيكتور في دفاعه عن طروادة - المقابلة لبطولة أخيلليوس مفوة القول أن بطولة هيكتور في دفاعه عن طروادة - المقابلة لبطولة أخيلليوس ألهجومية - تصبح هي الآن المثل الأعلى، وهكذا تتحدد ملامح الفضيلة الإغريقية في أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا في التأكيد على ذات الفرد في أشعار القرن السابع، ويمكن أن نتعرف عليها لا في التأكيد على ذات الفرد. وإنما في الإنسان الذي يحقق ذاته بالقيام بواجباته إذاء دولة المدينة.

وتأتى قصائد سولون وكانها مقالات سياسية، وإن كانت تتميز بافق أوسع من ذلك بكثير، لأنها بالأساس تقوم على التفكير فى القيم الإنسانية الخالدة. يفكر سولون فى واجبات الإنسان أكثر مما يدعو إلى الموت فى سبيل الوطن. الإنسان عنده هو أكبر عدو لنفسه، لأنه يرتكب أحيانًا حماقات ناجمة عن زهو أعمى وكبرياء

جوفاء، مما يدفع زيوس إلى عقابه أشد العقاب هو وذريته من بعده. ولقد بنى سولون لنفسه نظامًا أخلاقيًا متسقًا على أساس واقعى، ويقول برعاية الألهة للبشر. إنه لا ينكر أن للإنسان طاقات هائلة وقدرات عظيمة، ولا ينقصه إلا حسن إستغلالها. يستطيع المرء عنده أن يتجاوز عهاه وجهله. وهو بعون الألهة يستطيع أن يحقق إنجازات ضخمة لها نتائج قيمة فى مجال الحرف وصناعة الشعر والسطب والنبوءات. ومع ذلك فهناك بالطبع حدود لنجاح الإنسان، تأتى بالأساس من عجزه عن معرفة المستقبل، وهذا ما يجعله يقع فريسة سهلة تحت رحمة الحفظ وتقلباته. ويهم سولون أكثر ما يهم بتحصيل المعرفة وتطبيقها فى مجالات نافعة للمدينة ومؤدية لإزدهارها.

يتفق إذن كل من كاللينوس وتبرتايوس وسولون فى وضعهم الفرد فى خدمة المهموع أى الوطن، قال الشاعران الأولان إن مسئولية الدفاع عنه فى وجه الأعداء المغيرين تقع على عاتق المواطنين جيمًا، وجاء سولون فوضع أيضًا الفرد فى خدمة المدينة داخليًا أى بتطويرها وتنظيمها وتنميتها ورأب الصدع بين طبقاتها، ولا يعنى هذا أن الشعراء الثلاث أعملوا الحياة الخاصة للأفراد، فهذا أمر لا يفكر فيه أى إغريق مها كان، يقول سولون (شدرة ١٣):

«سعيد حقًا من له أولاد يجبهم وخيول لها صهيل وكلاب تتمتع بحاسة حادة في الشم وأصدقاء يعبرون البحر»

وأكثر من ذلك فإن سولون الحكيم لا يغفل أو يهمل متعة الغرائز إذ يقول (شلرة ٢٠):

«حبيبة إلى نفسى أفعال القبرصية (أفروديتى) وديونيسوس وربات الفنون، فهي تجلب إلى السرور والمتعة،

فهو هنا يجمع بين غريزة الجنس وشرب الخمر وصناعة الشعر كوسائل عببة إلى نفسه لأنها تجلب إلى قلبه المتعة والسرور، وسولون لا يكره الشيخوخة ولا يخشاها ويتمنى أن يعيش حتى الثمانين كها سبق أن الجنا، بل يسرى أنه كلها تقدمت بسه السن توسعت معارفه، إنه إذن رجل متوازن ومعتدل المزاج، لا تسركبه عساطفة

الجنون البطولي ولا يستعبده الشغف الزائد بالمتع الحسية. إنه يمثل الأرستقراطية الإغريقية في أحسن حالاتها.

أما ثيوجنيس فيقول (أبيات ٨٦٩ - ٢٧٢):

دليت السهاء النحاسية الهائلة تدق رأسى هذه الساعة ليتها تزرع الرعب فى قلب كل رجل من أبناء الأرض إن أنا تخاذلت فى مد يد العون لأحباق أو لم أسبب الألم والحزن لأعداق ا

هنا نضع يدنا على مبدأ إغريق أخلاق مهم، سيطر على سلوك القرد فى كل عامًا كان أو خاصًا. بل إمتد هذا المبدأ ليشمل التزاعات الواقعة بين طبقات المجتمع الواحد، وكذا الحروب بين المدن، بل والصراع بين الإغريق والأجانب. إذ لا خير فى إمرى لا ينصر ذويه فى الشدائد، أو يعادى أعداءهم ويلحق بهم الضرر دائمًا. هذا ركن من أركان مفهوم البطولة الإغريقية والفضيلة كذلك.

وينصح ثيوجنيس كيرنوس بالتلون والمصانعة، فهو يعترف بقيمة الثراء وأهمية نفاق الأصدقاء. وفي هذا القول تكن بذور الفساد الاجتاعى الذى ستنمو جرثومته رويدًا بفضل الظروف المواتية لها، والمعاكسة لثبات قيم الشرف والبطولة الهومرية.

عتفظ الشعراء الإليجيون ببعض الوقاز، فع أن أشعارهم تأق ترجمة لتجربة ذاتية، إلا أنها محملة برسالة أخلاقية تعليمية. وتعكس لغنهم تأثير الموروث الملحمى، إلا أن لها صورها الشعرية المميزة. فمثلاً يشبه أحدهم الرجل الشجاع بالقلعة الشامخة التى تزداد علوًا على الدوام. ويصف آخر الفتاة وكأنها فرس تحت الفارس، وآخر يرى الخدم في الحقول غزلانًا ترعى، والصديق الخائن كالثعبان البارد والكلمن في الصدر. ولهؤلاء الشعراء فلسفتهم عن الكون وعن علاقة البشر بالآلهة. فثيوجنيس يلوم الآلهة على كل شيء حينًا، ويضع كل اللوم على عاتق البشر أحيانًا أخرى (أبيات ٢٥٥):



شكل ٧ الوحة تعرف بإسم تمجيد هوميروس، وهي تصور ربات الفنون مع زيوس وأبوللون. عثر عليها في بريتي وهي محفوظة الآن بالمتحف البريطاني



شكل ۸ ربات الفنون يتراقصن مع أبوللون في لوحة رسمها الفنان الحديث بلداساري بيروتسي Baldassare Peruzzi

دان لا يكونوا قد ولدوا أصلاً فهو أفضل ما كان يمكن أن يحظى به أبناء الأرض من القدر. أما إذا ولدوا بالفعل فعليهم أن يمضوا بسرعة نحو أبواب هاديس ليرقدوا هناك في القبر تحت كومة من تراب الأرض،

وستجد هذه المقولة التشاؤمية تجاوبًا ملموسًا وصدى مسموعًا فى ثنايا تراجيديات سوفوكليس (١٦٠). بل إنه قول يعبر عن العقلية الإغريقية ككل، أى أن على الإنسان أن لا يتوقع من الحياة الدنيا الكثير، لأن حياته على الأرض قصيرة وعابرة فليتمتع إذن بها قدر ما يستطيع وقبل الرحيل العاجل.

# الفضل الثالث

### الشعر الإيامي

هناك أسطورة تقول أن الإلمة ديميتر - بعد أن خطف إله العالم السفلي هاديس إبنتها بيرسيفوف - كانت تسير بمفردها مهمومة بمنطقة إليوسيس، ودخلت منزل شخص يدعى كيليوس. وهناك إستطاعت الفتاة «إيامي» (Iambe) أن تجعل الإبتسامة تعلو شفتى الربة الحزينة ولأول مرة، إذ روت لها بعض الفكاهات المرحة. ويقال إن القدم الإيامي Iambos (U) أخذ إسمه من إسم هذه الفتاة. ولو أن بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل iapto بمعنى «أهاجم» بعض الدارسين يرون أن إسم هذا القدم مشتق من فعل نسولون قد إستخدمه فى الكتابات السياسية الجادة. كما أنه أصبح أداة الحوار بالمسرح الإغريق، لأن هذا الوزن بإيقاعه السريع يقترب كثيرًا من الحديث العادى فى الحياة اليومية.

وهناك من العلياء من يرون أن كلمة (إيامبوس) (Iambos) غير معروفة الأصل، وهناك من يرجحون أنها كلمة أجنبية ذات أصول آسيوية. وردت لأول مين مرة عند أرخيلوخوس (شذرة ٢٠)، وإن كان ذلك لا يعيني أنه أول مين استخدمها، حيث أن أرسطو يقول إن هذه الكلمة وردت في قصيدة «مارجيتيس» المسوبة خطأ إلى هوميروس. (١٠٧) ولقد إقتطف أرخيلوخوس (شذرة ١٠٣) بيتا من هذه القصيدة. ومن الملاحظ أن القدم الإيامي سريع للغاية، وقد يكون ترديده لمدة طويلة عملا. ولذلك أدخل عليه الشعراء الكثير مين التنويعات كأن يستبدل المقطع الطويل بمقطعين قصيرين أو أن يكون الجزء الأول من البيت سبوندي رست الكلام عليه الذي لا ينشد ولا يغني بل يناسب المؤلفات التي تروى في حديث يبدو وكأنه عادى اللذي لا ينشد ولا يغني بل يناسب المؤلفات التي تروى في حديث يبدو وكأنه عادى

مثل القصص والخطابات والهجائيات وما إلى ذلك. والبيت الإيامبي يمكن وزنه كما يلى:

#### U \_ U \_ /U \_ U \_ /U \_ U \_

فهو مكون من ثلاث وحدات (metra) وكل وحدة تتكون من قدمين فهو إذن عبارة عن ستة أقدام. ويمكن إستبدال مقطع طويل بالمقطع القصير في بداية أي وحدة.

وأشهر من نظم أشعاره بالوزن الإيامبي بين الشعراء القدامي هـو بـلا منـازع أرخيلوخوس (ويعني إسمه قائد الجهاعة). يتحدث النقاد القدامي - أمشال شيشرون وكوينتيليانوس – عنه فيضعونه على قدم المساواة مع هوميروس نفسه.(١٨) وحكيت أو حيكت حول أرخيلوخوس رواية أسطورية وصلتنا في صورة نقش محفور على نصب يناه له مواطنوه من أهل جزيرة باروس إبان القرن الثالث الميلادي. وإكتشفه حديثًا عالم الأثار اليوناني ن. م. كوندوليون. والنصب جزء من معبد الموساي (الموسيون)، ويشبه تلك المعابد التي أقيمت لهوميروس في جزيرة خيوس، ولهيسيودوس على سفح جبل الهيليكون، ولميمنرموس في أزمير. وفحوى هذه الرواية الأسطورية أنه ذات ليلة قرية كان الشاب أرخيلوخوس - راعى قطعان الماشية البسيط - يسوق إلى المدينة بقرة من قطعانه بهدف أن يبيعها. وفي الطريق صادفته بعض الفتيات الجميلات، فوقف يتبادل معهن أطراف الحديث الفكه والممتع. وإذ بـالبقرة تختـني فجــاة ومعهــا الفتيات الجميلات كذلك! بيد أنه عوضا عنها جميعا وجد قيثارة ظهرت فجأة عند قدميه. وترمز هذه الأسطورة بوضوح شديد إلى أن هؤلاء الفتيات هن ربات الفنون اللاق إستبدلن بقرة أرخيلوخوس بالقيثارة أي بالشعر الغناق. ولكن دعنا نسير مع الأسطورة إلى نهايتها. لقد عاد أرخيلوخوس إلى منزله وحكى قصته هذه إلى أبيه الذي رأى ضرورة الذهاب إلى دلق، لكي يستشير نبؤة أبو للـون فيها قــد حــدث. وبالفعل جاء رد النبؤة كها يلى ١ أحد أبنائك ياتيليسيكيس (إسم الأب) سيصبح شاعرا خالدًا معروفًا في أنحاء الدنيا كلها. إنه أول من سيستقبلك بالتحية عند عودتك إلى موطنك ، وعندما وطأت قدما تيليسيكيس أرض جزيرة باروس قادما من دلق، كان أول من إستقبله بالتحية - كيا تقول الأسطورة - هو أرخيلوخوس. ومن المحتمل أن يكون أرخيلوخوس هو مبتدع الوزن الإيامي، لأنه يعتبر بالفعل مؤسس الأغنية الفردية (المونودية) كفن أدبي صارت فيا بعد له مكانة مرموقة، لا في الأدب الإغريق فحسب بل في الأداب الأوربية جميعا. وينبغي أن لا ننظر إلى نتاجه الشعرى على أنها محاولات بدائية مشتتة، لأننا في قصائده نسمع صوت شاعر ينطق بطلاقة مذهلة وعن ثقة واضحة، إزدهر أرخيلوخوس فيا بين عامي ١٠٧ و ٦٨٠ وإشتهر عبر التاريخ الأدبي بهجائياته اللاذعة أو التي لاتحتمل من شدة العنف.

يقال إنه إمحدر من أسرة نبيلة بيد أن أمه كانت من العبيد. ذلك أن تربة جزيرة باروس جدباء غير منتجة ولم يكن رخامها - شديد النقاء - قد أصبح مادة للبناء، أى لم تعرف قيمته بعد. فأرسلت جماعة من أبنائها ليقيموا مستوطنة في جزيرة ثاسوس الخصبة والمليئة بالغابات الخضراء، والتي تقع بمحاذاة الساحل الطراقي. وكان بين هؤلاء المستعمرين الموفودين من باروس رجل إنحدر من أسرة نبيلة كما يدل على ذلك إسمه تيليسيكيديس (Telesikeides) وحفيد هذا الرجل الذي يحمل نفس الإسم تزوج من امرأة من العبيد تسمى إنببو (Enippo) التي على ما يبدو كانت محظية لديه، وأنجب منها إبنا وبنتا. وأعطى لإبنه إسما أرستقراطيا، إنه أرخيلوخوس الذي يحمل معنى الزعامة كما سبق أن ألحنا، فلما تقدم الأخير للزواج من فتاة أحبها وتدعى نيوبولى بنت ليكامبيس، رفض أبوها بعد أن كان قد وعد بالقبول من قبل، وإنتقم أرخيلوخوس لنفسه بنظم قصيدة هجائية قوية هاجم فيها عائلة حبيبته بأكملها. وبلغ من عنف هذه القصيدة أن الأب وبناته جميعا إنتحروا هربا من العار الذي سيلحقهم للأبد.

ومن ناحية أخرى إذا كان الدرع الثقيل بالنسبة للجندى الإسبرطى كامل العدة (hoplites) يمثل ويجسد فكرة الشرف والشجاعة، عملا بالمبدأ القائل «عُدْ به أو عُدْ محمولا عليه»، فإن إلقاء هذا الدرع فى الميدان والهرب من الفرع هو أكبر عسار يمكن أن يلحق أو يلصق بأى مواطن. علاوة على ذلك فقد نصت مادة فى قوانين سولون على معاقبة الهاريين من أرض المعركة، ولكننا نرى أرخيلوخوس الذى ربحا لم تنقصه الشجاعة يلقى بدرعه، إذ ولى الأدبار وأسرع هربا للخلف فى إثر هريمة منى

بها الجانب الذي كان يجارب في صفه. وبدلا من التكتم على هذه الفضيحة أعلنها أرخيلوخوس على الملأ وجعلها مادة للسخرية في قصائده (شذرة ٦ Diehl). ويبدو أنه يفضل أن يعيش كلبا على أن يموت أسدًا، فبعد الموت لا يبق للإنسان أي شيء من احترام. إذ لا يلبث أن ينساه الناس مها كان شهيرًا، وقد لا تبق له إلا الإهانات (شذرة ٧). والغريب أن نهاية أرخيلوخوس كانت في إحدى المعارك التي خاضتها باروس ضد أهل جزيرة ناكسوس. إذ قتل أرخيلوخوس في هده المعركة على يد رجل يدعى كالونداس. ولقد صارت باروس فيا بعد فخورة بشاعرها المحارب الباسل أرخيلوخوس. وراجت روايات أسطورية حيكت لتخليد ذكراه، وفحواها أن نبؤة دلني نفسها هي التي أدانت كالونداس قاتل خادم ربات الفنون، بل إن هذا القاتل إكتسب فيا بعد لقب «الغراب».

يقول ارخيلوخوس فى إحدى الشذرات (رقم ٥) التى وصلتنا منه معقبا على ما أصاب أهل جزيرته، الذين إبتلع بعضهم البحر وأصيب البعض الآخر بعد أن تحطمت سفينتهم، يقول (إن البكاء لن يداوى الجرحى، أما السرور وإقامة الولائم فلن يجعلانهم أسواً». وفي قصيدة له عن محبوبته نيوبولي يقول (شذرة ٣٨):

« غرق شعرها ونهداها في العطور

إنها قد تثير شهوة رجل مسن، بلغ أرذل العمر

يالشقائ! لم أعد بقادر على التنفس بعد أن سيطرت على الرغبة وهاجمتني الإلهة بمعاناة قاسية حتى النخاع

لقد هدن طول الإشتياق.....

لم تعد تحركني الولائم ولا متع الشعر.....

ياليتني أستطيع أن أضم نيوبولي إلى أحضان والتصق بها وبجسدها»".

والجدير بالذكر أن بعض أشعار أرخيلوخوس قد نظمت في الوزن الإليجي في شكل إبجرامات وتدور في معظمها حول الخمر والحرب. ويقال أيضًا أنه كتب بعض القصائد السردية أي التي تحكي بعض «الحواديت» (ainoi) وتلعب فيها الحيوانات والطيور دورًا بارزًا، ففي شذرة ١٠٤ يكتب قصة عن الثعلب والقرد. وله قصة

 <sup>◄</sup> تصرفنا في ترجمة هذا البيت لما فيه من ألفاظ رأينا أنها تتنافى مع ذوق القارئ العرب.

أخرى عن الثعلب والصقر، يقول فيها الشاعر إنها كانا صديقين مقربين لبعضها البعض ثم صارا عدوين لدودين وإنتهى بها النزاع إلى أن إبتلع الصقر صغار الثعلب. بيد أنه بمرور الزمن حدث أن وقع صغار الصقر من عشهم العالى فأكلهم الثعلب. وله قصة أخرى عن القنفد والثعلب، ويقال أن الشاعر يرمز بهذه القصص وعندئذ إلى نفسه وظروف حياته فهو يتنكر وراء شخصية الثعلب في هذه القصص وعندئذ سيكون الصقر هو ليكامبيس والد محبوبته الذي إفترس أحلام حبه. ولقد تكسب أرخيلوخوس بالشعر إذ روى أنه كان ينظم القصائد لمن يدفع له أجرا. ومما يروى عنه أيضًا أنه تنبأ بكسوف الشمس (قارن شذرة ٤٤) الذي وقع بالفعل في ٦ أبريل عام ١٤٨ (وليس ١٤ مارش عام ٧١١ كما يرى البعض).

ودعنا الآن نلق نظرة عامة على إنجاز أرخيلوخوس الشعرى فى إطار ظروف عصره. يبدو لنا أنه كإنسان يجسد الحارب الهومرى البطولى الذى يعيش للحرب بيد أنه لا يتردد ولا يتحرج من الغناء. يقول أرخيلوخوس عن نفسه (شذرة ١):

د أنا خادمه، خادم السيد إله صيحة الحرب وأتقن فنون ربات الفنون التي أحبها إلى أقصَى حد»

وإذا دققنا النظر في تفاصيل ملامح ارخيلوخوس عن قرب سنكتشف أنه خالف المثل الهومرى البطولى، أو عدل فيه ليتناسب مع ظروفه الخاصة والأحوال المستجدة، وفي النهاية خرج بأسلوب جديد للحياة. فارخيلوخوس ليس مثل هيسيودوس الذي يتشبث بموطنه الأصلى المغمور أسكرا القاسية بجوها الشتوى والصيفى. إنه أي أرخيلوخوس أول شاعر نسمع أنه إشترك في تأسيس مستوطنة جديدة في جزيرة بعيدة نسبيا عن موطنه الأصلى. إنه إذن مغامر غير مستقر، ولو أنه قد يكون مهاجرا مرغها على الترحال. فني حدود ما نفهم من إحدى قصائده (شذرة ٥٣) لم يسعد بهجران باروس ذات أشجار التين حلو المذاق، والتي تتمتع بحياة بحرية مستقرة. أي أنه قد يكون هو ورفاقه من ضحايا فقر البيئة الإغريقية. وكان أرخيلوخوس مفعها بشعور عدائي تجاه البرابرة أو من يسميهم «الطراقيين الكلاب» أرخيلوخوس مفعها بشعور عدائي تجاه البرابرة أو من يسميهم «الطراقيين الكلاب» (شذرة ٥١ بيت ٤٨). ويعتوره إحساس بالضيق والحقد على القواد والبرؤساء، الذين يجمعون الثروات على حسابه وحساب رفاقه من الطبقات الدنيا. إنه إذن

شاعر يفتقد جو الصداقة المتوافر في عالم هوميروس وعينه دائمًا على النقود. يبدو أنه كان محاربا محترفا، أي مرتزقا يمارس مهنة الحرب، ولا يسرى فيها وسيلة لتحقيد المجد. كتب أشعاره إنطلاقا من تجاربه، فعبر عن نفسه بصراحة شديدة، دون أن يخفي شيئا أو يكتم إحساسا إعتمل في صدره، يستخدم لغة ملحمية أحيانا ولاسيا عندما ينظم في الوزن الإليجي. أما لغة أشعاره الإيامبية فتقترب من اللغة الدارجة وربما تعود شعبيته إلى بساطة لغته، يقول بنداروس عنه (البيثية الشانية أبيات

« إن أرى فى الماضى
 أرخيلوخوس الفقير، سليط اللسان
 يسمن هزاله بالكراهية، والكليات المتلثة»

واهم ما يميز ارخيلوخوس أنه يتلقى الهزائم والمصائب دون شكوى أو أنين إعتقادا منه أن الآلهة تمنح الصبر والسلوان دواء ناجعا لكل الكوارث. وهو يعتبر أن نشوة النصر المبالغ فيها لا تقل ضررا عن العويل فى الشدائد والأحزان. إنها برأيه جانبان متعادلان للحياة. وهذه بالطبع ليست رؤية بطولية هومرية للحياة، بل وجهة نظر واقعية جديدة. وإذا كان الشعراء الإغريق منذ هومروس قد رأوا الحرب فرصة لتحقيق المجد رغم ما تجره من أهوال مؤسفة وأحزان مضنية، فإن أرخيلوخوس رجل متوازن نظر إليها نظرة الجندى المحترف. يقول الثعلب فى قصة «الثعلب والصقر» عند أرخيلوخوس (شذرة ١٤):

« زيوس ا أى زيوس الأب ا أنت تحكم السهاء وتراقب ما يفعل البشر من علياء يفعلون الحق وغير الحق وفي عالم الحيوان أيضا وبقوتك تحس بما يحدث، بالفعل الصحيح وبالكبرياء»

ودائمًا ما يختلط إسم سيمونيديس (Semonides) من ساموس أو أمورجوس مع الشاعر الآخر الأشهر سيمونيديس (Simonides) من كيوس والذى سنتناوله فى الوقت المناسب. وسبب الخلط أن الحرف ق بالمقطع الأول في إسم هذا الشاعر - وفي

اللغة الإغريقية بصفة عامة - صار ينطق بصورة تقربه جدا من الحرف i في عصور لاحقة ، بل إن هذين الحرفين يكادان أن يكونا متأثلين في النطق باللغة اليونائية الحديثة. وكان سيمونيديس أحد الذين ذهبوا من ساموس لتأسيس مستوطنة أمورجوس، ومن ثم يسمى أحيانا سيمونيديس من أمورجوس. وهو إبن كريتياس (١٩) الذي تنسب إليه بعض الإليجيات ويعاصر أرخيلوخوس أو عاش بعده بفترة قصيرة بقيت لنا منه بعض الشذرات أطولها (شذرة v Diehl v) تسرد بعض الحكايات التي تلعب فيها الحيوانات والطيور دورا. وفيها يقول إن عقول النساء على إختلافها يمكن أن نجد لها ما يقابلها في الحيوانات. فالمرأة بعقلها إما تشبه الخنزيرة أو أنثى الثعلب أو الكلبة أو أنثى الحيار أو الفرس، وبعض عقول النساء ترابي المزاج أو بحرى الطبع. أما أفضل العقول النسائية فهو الذي يشبه النحل. وتنساب هذه القصيدة في إيقاع أقرب ما يكون للحديث الدارج، البعيد عن اللغة الملحمية الوقورة وحتى عن لهجة هيسيودوس السامية. تقسول بعض أبيسات هدة القصيدة عن طحجة هيسيودوس السامية. تقسول بعض أبيسات هدة القصيدة (بيت ٧٧ - ٤٠):

«في يوم تجدها مفعمة بالضحك، متألقة وقد يراها غريب بالمنزل فيمتدحها قائلا: لا وجود لسيدة أروع ولا أحلى على سطح الأرض منها. وفي يوم آخر قد يكون من العسير الإقتراب منها أو حتى إلقاء نظرة عليها... فهي بجنونة مسعورة كالكلبة التي تخاف على جرائها النائرة لا يمكن لأحد قط أن يهدئ من روعها صخرة تتحطم عليها جهود الأعداء والأصدقاء على حد سواء وهي أحيانا كالبحر الراقد في هدوء لطيف معظم أيام الصيف، حيث يتمتع به البحارة بلا حدود. ولكنها سرعان ما تنقلب إلى الجنون المرعدة، المتلاطمة»

وهذا الخيط التهكمى المتزايد في الشعر الإغريق هو الذي سيتابعه هيبوناكس وسيصل إلى مستوى البذاءة فيا بعد. فمثل هذه السخرية في الأبيات السالفة لا يمكن أن نتصورها في عالم هوميروس البطولي حتى وهو يضحك أو يتفكه، ولا في عالم هيسيودوس وهو يقدح الظالمين ويتهجم على أخيه بيرسيس.

وهناك شذرة أخرى لسيمونيديس من ساموس تتحدث عن عبثية الامال الإنسانية. ويقال إنه جمع تاريخ ساموس في كتابين بالوزن الإليجي.

وعاش هيبوناكس الإفيسى (نسبة إلى إفيسوس) بعد أرخيلوخوس بقرن مسن الزمان، إذ إزدهر فيا بين ٥٤٠ و ٥٣٧ وعاصر إستيلاء قورش على سارديس. ويعتبر هيبوناكس صورة مبالغ فيها لأرخيلوخوس نفسه. ويبدو من إسمه الذى يحمل معنى الفروسية أنه مثله إنحدر من أسرة نبيلة. كان قد نفي على يد أحد الطغاة إلى كلازوميناى بالقرب من أزمير، وقد تكون حدة لسانه هي سبب نفيه. إخترع الوزن الإيامي الجديد المسمى «سكازون» (skazon) أى «الأعرج» أو «خيوليامبوس» روخى أو سبوندى وهي نهاية مترددة وغريبة (قارن أعلاه).

تدور بعض الشذرات التي وصلتنا منه (شذرة ١٥ - ٢٢) حول قصة حبه لفتاة تدعى أريتي Arete (وهي كلمة لا تعنى «الفضيلة» (Arete (عض الفتاة تدعى أريتي Arete (وهي كلمة لا تعنى «الفضيلة» (Bupalos). وتدور بعض الشذرات الأخرى حول قصة نسزاعه مع الفنسانين بسوبالوس (Athenis) وأثينيس (Athenis) اللذين صنعا تمثالا كاريكاتيرياً له بهدف التهكم منه والتندر بقبحه. فا كان من هيبوناكس إلا أن رد عليها بقصيدة هجائية بلغت من العنف والحدة أن الفنانين إضطرا للإنتحار هربا من العار<sup>(٢٠)</sup>. ومن المرجح أن هذه قصة مختلقة ولا أساس لها من الصحة، لأنه من الواضح أنها تحاكي قصة أرخيلوخوس مع ليكاميس، كها أن التماثيل الكاريكاتيرية لم تكن معروفة إبان القرن السادس. هذا ويعتبر هيبوناكس شاعر الطبقات الدنيا وقاع المدينة، إذ استخدم لغة دارجة، ربحا تحوي أصولا آسيوبة ليدية كانت أم فريجية. وكان لهيبوناكس تأثير ملمسوس على الكوميديا وعلى الشعر السكندري، ويقال إنه أول من إخترع فن المعارضات الأدبية.

## الفض الكرابع

#### الأغانى الفردية

تعنى الكلمة «lyrikos» كيا سبق القول أن الأغنية تؤدى بمصاحبة العزف على القيثارة (lyra). بيد أن بعض الأغان لاتصاحبها موسيق، وبعضها الآخر يغنى على أنغام الفلوت (aulos)، لكن القيثارة (lyra) هى الأشيع على أية حال. ويمكن القول بصفة عامة أن القصيدة اللبريكية (الغنائية) هى التى تنظم بهدف الغناء. وتعود أصولها إلى جذور ضاربة فى القدم. فالقيثارة كانت معروفة إبان العصر الموكيني. بل ولا يمكن تصور أن الإغريق فى عصورهم الباكرة كانوا لا بمارسون فن الغناء. فالأغنية جزء من الفولكلور الإغريق كها هو الحال لدى كافة الشعوب القديمة. ولقد عرف هوميروس أناشيد قديمة تمجد الآلهة، وكذا مراث تكرم الموت. وعرف هوميروس أيضا أغان الزواج التى قد تؤديها مجموعة على أن يقوم بالدور الرئيسي قائد هذه المجموعة، فهو الذي يغني الجزء الأكبر من القصيدة، وتسنده المجموعة وترد عليه الحين بعد الآخر.

وهكذا كانت الأغانى الإغريقية منذ البداية، إما أغانى فردية وإما أغانى جماعية. وكل من هذين النوعين يختلف عن الآخر فى الشكل والمضمون، فكل منها تطور بطريقته الخاصة. بيد أن هناك فيا بينها علاقة تأثير وتأثر بطبيعة الحال، ولو أن ذلك لايننى أن لكل منها طبيعته المميزة وسماته الخاصة. ولعل أهم الفروق بين النوعين أن الأغنية الفردية (المونودية) يتغنى فيها الشاعر بذاته وبمشاعره، فى حين أن الأغنية الجهاعية (الكورالية) يعبر الشاعر فيها عن مشاعر المجموعة، أى الطبقة التى ينتمى إليها أو حتى المجتمع ككل. إنه فى هذه الحالة يقوم بواجبه إزاء المجموع، وهو واجب يخرج على أية حال عن نطاق الذات الضيق.

ولم تصلنا «النوتة» التي نستطيع منها التعرف على الموسيق الإغريقية المصاحبة

للغناء. المهم هو أننا عندما نقرا هذه الأغانى يجب أن نتذكر أننا نتعامل مع جزء فقط من كل أكثر تعقيدًا، ويشمل الموسيق والرقص أو أى تعبير حركى. وقد يشير أسفنا أننا لا نمتلك هذه الموسيق الإغريقية القديمة المصاحبة للأغانى التى بين أيدينا. بيد أنه مما يخفف من حدة أسفنا أنها موسيق كانت بالقطع ستكون غريبة على آذائنا. حيث أن السلم الموسيق ذا السبع درجات غريب علينا، كما أن عدم تساوى نغهاته وأنصاف نغهاته قد يثير فينا الحيرة. المهم أن ما بق لنا هو الكلمات المتمثلة في القصائد الغنائية الفردية والجهاعية، وبقراءتها سنجد أن لها سحرها الخاص حتى بدون الموسيق المصاحبة لها. ففيها بمفردها نغم أخاذ وتأثيرها لا يقاوم ولاسيا أن عروضها يقوم على التوزيع الكمى لا الكيف والذي ما أن نستوعبه حتى نكتشف أن هذه الكلمات تتراقص فعلا وهي تنساب إلى داخل آذائنا وقلوبنا.

ويتداخل التاريخ الموسيق مع تاريخ الشعر الغناق بصفة عامة، وعندما نتحدث عن ترباندروس من ليسبوس بصفة خاصة. ولقد توازت المحاذج الرئيسية في التأليف الموسيق الإغريق مع المحاذج الرئيسية في الشعر الغناق إلى حد كبير. بيد أن مصادرنا القديمة وهي قليلة بطبعها ـ تذكر أهم المؤلفين الموسيقيين على أنهم شعراء أيضا ومنهم أرخيلوخوس وسافو وبنداروس بل وسوفوكليس شاعر التراجيديا الأشهر. ومما يؤسف له أنه لا تتوافر لدينا المعلومات الكافية عن الجانب الموسيق في عبقرية كل من هؤلاء الشعراء الموسيقيين. لكن هناك فئة أخرى عرف أفرادها كموسيقيين أكثر من كونهم شعراء . وفي الواقع يبدأ التاريخ الإغريق الموسيق إبان القرن السابع بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وترباندروس. والأهم مبن ذلك أن خلفية بإثنين من الشعراء هما أرخيلوخوس وترباندروس. والأهم مبن ذلك أن خلفية أو الاحتفالات العامة، وبعض هذه الأغاني فردي وبعضها الإخر جماعي. وتتصدر الأغاني الدينية المصاحبة للطقوس في المعبد هذا التراث الفولكلوري. وفي خلفية هذا الأغاني الذكر ـ بل والأبطال أنفسهم مثل أخيلليوس وكاليبسو يغنون الأغاني ويعزفون على الألات الموسيقية.

الشرقية. لقد أثبتت الأبحاث الحديثة في الموسيق الفرعونية المصريسة والبابلية والفلسطينية وجود عناصر تشابه كثيرة مع الموسيق الإغسريقية. ويعترف الـتراث الإغريق الموسيق نفسه بدينه للشرق، وهذا ما نكتشفه من أسماء بعض الأساليب المرسيقية أو من شخصية أسطورية مثل أوليمبوس المسيى، فهو فى الأصل إسم جبل عال يقع في أقصى الشرق من سلسلة الجبال التي تمتد عبر الجزء الشهالي الغرب من آسيا الصغرى. أما شخصية الموسيق المعروف بنفس الإسم فهي فريجية. إنه عبازف على الفلوت تعلم هذا الفن على يد مارسياس، ثم أخذ أيضا فن العزف على المزمار (syrinx) عن الإله بان. والشيء اللافت للنظر أن إسم هدذا الموسيق يجمع بين عنصر إغريق (أوليمبوس) وآخر شرق (الميسى نسبة إلى ميسيا بآسيا الصخرى). وبالطبع فإن لهذا المزج مغزاه الذي لا يخفي على أحد. أما آلة الموسيق المرتبطة بـ أى الفلوت aulos فلم تظهر في بلاد الإغريق وكها يبدو من الاكتشافات الأثرية إلا إبان القرن السابع وإن كان من غير المعقول أن الإغريق لم يعرفوها قبل ذلك التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن التناقض بين القيشارة الإغريقية والفلوت (aulos) الأسيوية مسألة شائكة ينبغى التعامل معها بحذر شديد، لأن القيشارة الإغريقية لها علاقة وثيقة أيضا بالشرق وموسيقاه. ومن المؤكد أن أساليب موسيقية جديدة وتقنيات مستحدثة قد وفدت من الشرق أيضا إلى بلاد الإغريق إبـان أواثــل القــرن السابع، ولكننا على أية حال لا نملك ما يمكننا من التمييز بين القديم والجديد آنذاك.

ولقد ولد ترباندروس فى أنتيسا (Antissa) بليسبوس بيد أن نشاطه الموسيقى يرتبط عدينة إسبرطة. وتعود شهرته إلى أنه إستطاع أن يطبع إسمه وشخصيته على الأغان التقليدية المساة «أغانى القيثارة» (nomoi kitharodikoi) حتى أنها صارت تعرف على أنها من تأليفه وغنائه. وهي أغنيات فردية تصاحبها القيثارة بأنغامها وأصبحت عبالا للمسابقات فيا بعد. قيل أن نصوصها جاءت من الملاحم مع مقدمة إستهلالية من وضع المؤلف الموسيق الذي يقوم بالغناء، وقيل أن اللحن كان صارما يتجنب الترنيم والتفخيم. وفي نفس هذه الفترة ظهر كلوناس (Klonas) من تيجيا (؟) والذي لا نعرف عنه شيئا مؤكدا. ولكن قيل أنه قام بشي عائل بالنسبة للأغاني التقليدية الأخرى المعروفة باسم «أغاني الناي» أو «الفلوت» (nomoi aulodikoi).

بيد أنه توجد أسماء أخرى أكثر شهرة وألصق بالفلوت (aulos) مثل بوليمنيستوس (Polymnestos) من كولوفون وساكادس (Sakadas) من أرجوس. فالأول إعترف بنداروس نفسه بشهرته (شذرة ۱۷۸)، ويتحدث عنه بلوتارخوس كمجدد مبدع، ولكنه مع ذلك لم يتخلى عن الأسلوب الصارم. أما سكاداس فهو أشهر عازف القرن السادس، كان إذن مغنيا مشهورا ومؤلفا موسيقيا مرموقا لأغاني الفلوت. وكان أيضا عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم وكان أيضا عازفا ومؤلفا للمقطوعات الموسيقية (بدون كلمات) المعروفة باسم بموضوع إنتصار أبوللون على الأفعى بيثون (Python). وفي هذا التأليف والعزف الموسيقين بلغ سكاداس حد الروعة والإتقان حتى أنه فاز إلى عام ٨٦٥ بالجائزة الأولى في ثلاث دورات للألعاب البيئية المتنالية. لقد كان العزف المنفرد على آلة الفلوت (psile aulesis) بحتل مكانا مرموقا في المهرجانات الإغريقية مثله في ذلك الفلوت (psile kitharisis).

وحققت الموسيق الإغريقية أكبر إنتصاراتها في مجال الأغنية الجهاعية حيث التركيبة أكثر تعقيدًا. إذ تجمع الأغنية الجهاعية بين الشعر واللحن المصاحب والتعبير الحركى المواكب. ووصل هذا النوع ذروة النضوج على يد بنداروس وسيمونيديس من كيوس وشعراء التراجيديا الأواثل، ولقد إستلزمت الأغنية الجهاعية إحداث تطويرات كثيرة على الآلات الموسيقية وأساليب العزف عليها. وكان صاحب النصيب الأكبر في التطوير هو الفلوت (هساف)، بيد أنه قد أضيفت أوتار جديدة للقيثارة أيضًا. وأدت هذه التطورات جميعًا بالإضافة إلى عوامل أخرى كثيرة إلى ظهر اناشيد الديثورامبوس - أصل الدراما - وهذا ما سنعود إليه في حينه.

ويعزى إلى ترباندروس إختراع القيثارة ذات السبعة أوتار بدلاً من القيثارة الأقدم ذات الأربعة أوتار. وتعزى إليه كللك كتابة مقدمات إستهلالية لاناشيد قديمة ربحا قريبة من الأناشيد الهومرية. وبالإضافة إلى الأغانى التقليدية للقيشارة والفلوت التى سلف أن ذكرناها يعزى إليه تأليف أغنية شراب (شذرة ١) ولو أن هذا أمر مشكوك فيه. ومن المحتمل أن علماء الإسكندرية وفقهاءها لم يعرفوا عنه شيئًا. ويقول باورا أن تطور الأغنية الإغريقية إلى عمل من أعمال الفن الأدبى كانت نتيجة ثورة فى الفن الموسيق ذاته إبان القرن السابع، وهى الثورة التى أحدثها ترباندروس

الذى إزدهر (برأيه) عام ٦٧٦. فهو الذى أقام سلمًا منتظمًا للقيثارة سباعية الأوتدار، وهو الذى جعل التأليف الموسيق السليم أمرًا عكنًا إذ وضع له القواعد (٢١). ولقد أخذ أهل القرن السابع بتجديداته وطبقوها على أغانيهم، فإزدهر الفن الموسيق والشعر الغناق. ومع أنه لم يتبق لنا من أعماله سوى بضع شذرات ضئيلة، فإليه يعزى تطوير الشعر الغناق الذى تهيأ ليحل محل الشعر الملحمى المتدهور ويسد الفراغ الناجم عن ذلك.

كانت سافو (أوسافو) ليسبية المولد هي أيضًا، وعاصرت سولون على وجمه التقريب إذ إزدهرت حوالي عام ٢٠٠٠. إنها الشاعرة الوحيدة التي يمكن إعتبارها من مصاف الشعراء الإغريق لأن كورينا - وهي شاعرة أخرى - ربما تنتمي إلى العصر الهيللينستي، كها أنها لم تحظ بما حظت به سافو من شهرة. ولمدت سافو في مدينة موتيليني أو - في رأى آخر - بقرية إريسوس، وكبلاهما في جزيرة ليسبوس. إنحدرت من أسرة ميسورة تنتمي لطبقة مالكي الأرض أو الأرستقراطية. ويقال إنها أمضت فترة الصبا في جزيرة صقلية، التي ذهبت إليها منفية بعيدًا عن الوطن الذي سافو أمضت فترة الصبا في جزيرة صقلية، التي ذهبت اليها منفية بعيدًا عن الوطن الذي أيضًا أنها أحبت رجلًا يدعي فاؤون ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصدها، مما أيضًا أنها أحبت رجلًا يدعي فاؤون ولكنه لم يبادلها نفس الشعور وصدها، مما غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حبيبها هذا هجرها إلى صقلية غرب بلاد الإغريق. وهناك رواية أخرى تقول إن حبيبها هذا هجرها إلى صقلية فإنتحرت أو ذهبت إلى صقلية حيث وافاها الأجل. ويقول بعض المفريسن إن فائتون هو قوة إلهية (دايمون) من أتباع أفروديتي. ويقال إنها تزوجت من فاؤون هو قوة إلهية (دايمون) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كلس رجل يدعي كيركيلاس (Kerkylas) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كلس رجل يدعي كيركيلاس (Kerkylas) من أندروس وأنجبت منه بنتًا حملت إسم كلس رجل يدعي كيركيلاس (Kleis)

وصلتنا شذرات من قصائدها كها وصلتنا قصيدة كاملة تحت عنوان «دعاء إلى افروديتى»، وجمعت هذه الشذرات فى تسعة كتب. ولأنها تنتمى للجنس الناعم أصبحت سافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى عند الإغريق. إذ يتحدث عنها سترابون وكانها «أعجوبة»، فى إبجرامة لأفلاطون توصف بأنها «ربة الفن» العاشرة! أى أنه أضافها لربات الفنون التسع «الموساى» الملهات لكل شعراء الإغريق.

صفوة القول أن النقاد إعتبروها ويصفة عامة شاعرة من الطراز الأول ووضعوها إلى جوار هوميروس.

كان لهذه الشاعرة علاقات ودية مع الكايوس، وذلك واضح من أشعارهما التي وصلت إلينا. كما أنها جمعت حولها بعض بنات جنسها، أي بعض الفتيسات الصغيرات - في شكل منتدى أو جماعة أدبية (Thiasos) بهدف تعليمهـن الموسـيق والشعر وعبادة ربة الجهال والحب والتناسل أفروديتي. ولقد أطلقت الشساعرة على منتداها هذا إسم «دار خلمة الموساى». وفنسون الموسساى - ربسات الفنسون -لا تقتصر على الموسيق والرقص بل تشمل كل الوان الثقافة بما في ذلك العلوم وكافة الفنون الأدبية. ومن ثم فإن تكريس سافو نفسها ونشاطها للموساى وأفروديتي وكذا ريات النعم أو الخير (Charites) يعني أن برنامج الدراسة عندها تضمن بنــودًا ـ جادة للغاية. ولم يكن تعليم بنات سافو فنون الرقص والموسيق والشعر يهدف إلى تخريج الحترفات في هذه الفنون، وإنما كان يرمى بالأساس إلى تكوين الشــخصية النسائية المتكاملة والصالحة للزواج. وكمدرسة ناجحة وشاعرة موهوبة إقتنعت سافو بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب فسبقت سقراط بـذلك. ولكن إذا كان الأخـير قد أصر على الجانب الروحي للحب، فإن سافو فها يبدو قـد تعـدت إلى مـا وراه ذلك. فهذا أمر ليس بمقدورنا أن ننكره بيقين، لأن القدامي الذين نقلوه لنا كانوا ولا شك قد قرأوا كل أشعارها، وكانوا بالقطع على علم بها وبشـخصيتها أكثر منــا. إنهم لم يتركوا مجالًا للشك بأن سافو كانت - على حد قول شاعر فرنسا الحديث بودلير - والشاعرة العاشقة لتلميذاتها).

كان الحب بلا منازع هو أهم أغراض الشعر الذى نظمته سافو. وهى أحيانًا تعبر عنه ببساطة وتلقائية، وأحيانًا أخرى برقة ونعومة، ولكنها فى كل حين تعالى من عاطفة نارية. ولا يلعب الرجال دورًا بارزًا فى حياتها وأشعارها، أو على الأقبل لا يقارن دورهم بدور النساء اللائى يظهرن فى اشعارها على نحو مستمر، وصورتهن دائمًا مشرقة تبعث على البهجة. وهذا ما يعكس إحساس الشاعرة نحوهن من حب عاطق. ووصلتنا شدرات عديدة تتحدث عن هؤلاء النسوة بالإسم ومنهن نسذكر أتثيس (Atthis) التى تحظى بمكانة خاصة فى قلب سافو (شدرة ٤٠ و٤١)، وجدرينو

(Gyrinno) وأناكتوريا (Anaktoria) وجونجيلا(Gongyla) وأريجنوتا (Arignota). وفي إحدى الشذرات تقول سافو إنها تحسد زوج حبيبتها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها. فهى نفسها أى سافو عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الإنجذاب. ومن نافلة القول أن هذه العاطفة التي أحست بها سافو تجاه النساء أمر غير عادى ويخالف المالوف، مع أنه ليست لدينا أية أدلة على أنها عاطفة وصلت بالشاعرة إلى حد المرض والشذوذ. وقد لا يتعدى الأمر مجرد حب رومانسي يمكن أن يتبادل الإحساس به أبناء أو بنات الجنس الواحد.

نظمت سافو ايضًا أغانى الزواج (Sapphic) كيا أنها أعطت إسمها للمقطوعة الشعرية (stanza) للعروفة بإسم والسافية الإلاي (Sapphic) والتي نظم كثير من الشعراء قصائدهم على شاكلتها - أى في مقطوعات سافية - ومن بين هولاء الشعراء هوراتيوس نفسه وكذا كاتوللوس الذي قلدها (قصائد ٦١ و١٦)، وكلاهما من أكبر الشعراء الغنائيين في روما. وفي إحدى الشذرات التي وصلتنا منها تتحدث سافو عن أخيها وإسمه خاراكسوس، الذي كان قد ذهب إلى مصر وهناك وقع في حب غانية إشتراها. تعطيها سافو إسم دوريخا (Doricha) شذرة ٢٦) بينا يسميها هيرودوتوس رودوبيس، وهي إمرأة مشهورة إزدهرت في عصر أمازيس (٩٦٥ - ٣٧٥). ويحكي لنا أوفيديوس أن خاراكسوس تحول ليكون فيا بعد قرصانًا بعد أن فقد ثروته في مصر. ولدينا شذرة أخرى من سافو (٧٥) تتضرع فيها إلى بنات نيريوس أي عرائس البحر أن يعيدن إليها أخاها سالًا، وأن يزرعن في عقله رأيًّا أفضل عمن عبونه وينتظرونه. ومن الجدير بالذكر أن إحدى قصائد سافو (شذرة ٥٠) تـدور حول زواج هيكتور من أندروماخي.

وكانت سافو - مثل الكايوس - تتغنى باشعارها لنفسها ولدائرة ضيقة من صديقاتها وتلميذاتها، وليس بالضرورة فى أية مناسبة عامة أو خاصة. ولذلك نراها تنظم أشعارها باللهجة الليسبية المحلية، وإن داخلتها بعض مفردات الموروث الملحمى. ومن المحتمل أن الأوزان التي إستخلمتها - هي والكايوس - جاءت من الأغافى الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هي «المقطوعة» الأغافى الشعبية التقليدية، ولا تزال الوحدة العروضية فيها هي فى الأغلب من بيتين

لا أكثر. وهمى بالطبع تختلف في الشكل والمضمون عن الأغنية الجماعية.

وتختلف سافو عن ألكايوس فى أنها لم تذكر كثيرا الأحداث السياسية السق عاصرتها وعانت هى نفسها منها. ذلك أنها ركزت شعرها وكرست موهبتها لعواطفها الخاصة. وفى أطول شذرة وصلتنا من قصائدها تخاطب سافو أفروديتي، ثم تحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السهاء فى عربة وسألتها عن متاعبها، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شىء سيكون على خير ما يسرام مستقبلا، وقالت لها (شذرة ا بيت ٢١ - ٢٤):

«إذا كانت (أى حبيبتها) تهرب منك الآن ستجرى خلفك فيا بعد وإن كانت ترفض هداياك ستمنحك هى الهدايا عما قريب وإن كانت لا تحبك سوف تخضع لسلطان الحب شاءت أو لم تشأ»

وللعاطفة في قصائد سافو ألوان متعددة. ولكنها في كل حال تعمق الإحساس بها ولا تكنفي بمجرد الوقوف عند أي مظهر من مظاهرها. تقول لنا إنها ذات مسرة لحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه، تتحدث إليه وتضاحكه فغلبها – أي سافو – العاطفة وغشتها مشاعر الغيرة. وإنعكس ذلك في بعض الأغراض الفيسيولوجية التي إعتورتها، فهي مثلا لا تستطيع الكلام لان لسانها يتلعم، وإندلعت نيران وهاجة تحت جلدها، وطرق طنين مدو أذنيها، فإمتقع لونها ومالت صفرة بشرتها إلى إخضرار الأعشاب، إنها تحس وكأنها على شفا الموت، إذ ستخرج روحها وتفارقها الحياة. أليست مثل هذه الأقوال كفيلة بتوضيح كيف أن هذه الشاعرة كانت غاية في تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها؟ نجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان في تلقائية التعبير عن مكنونات نفسها؟ نجدها عندما يمتلكها الحب تجاه إنسان ما تريد أن تشاركه كل ألوان المتعة. وكان ذلك بالطبع يجسر عليها كشيرا مسن المتاعب، وساعات مظلمة من الأسي والأسف ولا سها إذا فارقها الهبوب. وعندلا المتعد لنفسها ملاذا سوى الأغان.

كم من مرة تتحدث سافو عن فتاة ترحل بعيدا عنها، ربما لانها تنزوجت أو لأى سبب آخر، المهم أن الشاعرة عندئذ تشعر بفراغ كامل وينبغى أن نصدقها حين تقول عندئذ إنها تود أن تموت. ولكنها على أية حال لا تلبث أن تفيق من الصدمة رويدا رويدا ولا سبا عندما تستعيد ذكريات المتعة. على أن حب سافو

لتلميذاتها قد جعلهن يجبن بعضهن البعض، وعندما تغيب إحداهن تقول عنها بإسمهن إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تلألؤا، وهي أيضا كالقمر اللذي ينعكس ضوؤه الساحر على سطح البحر، ويغمر الأرض فتنتعش المنزهور وتبلل قسطرات الندى خدودها. أما عندما تتزوج إحداهن فتنظم لها سافو أغنية الزواج، وذات مرة بالفعل تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن في سن متقدمة نسبيا. وعندثذ شبهتها سافو بالتفاحة التي إحتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة، فلم ينتبه إليها الشبان اللذين يؤون اللهار القريبة من أيديهم. ثم تجرى حسوارا بين «عسروس» «وعسذريتها» عينون اللهار القريبة من أيديهم. ثم تجرى حسوارا بين «عسروس» «وعسذريتها»

«العروس: أيتها العذرية! إيه ياعذريتي ا أين ذهبت بعيدا عنى ؟ العذرية: لن أعود إليك ثانية، . . . لا لن أعود أبدا »

وتلتصق سافو بالطبيعة أكثر من ألكايوس، فهى تتمامل معها برقة وشاعرية وتتخلها خلفية للحب الذى كرست حياتها وشعرها له. إنها تتلذذ بسذكر أنسواع الزهور، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبسزغ القمسر وتسسمى العنسدليب «رسول الربيع المتحدث بلسان الحب» (شدرة ١٣٣١). وأكثر من ذلك تنفذ سافو إلى ما وراء الأشياء، أى إلى القوى الخفية التى تحركها. فهى عندما تخاطب ريات النعم والخيرات أو ربات الفنون تحس بأنها تخاطب كاثنات تراها وتتعامل معها بالفعل. ولعل هذا ما مجعل حبها آدميا في عاطفته سماويا في جزله. إنها عنسدما تحب تلوب في الحبوب فإذا ما غاب الحبيب فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها «حلو في مرارة العلقم وغلوق لا مهرب بأنها فارغة من الداخل. والحب عندها «حلو في مرارة العلقم وغلوق لا مهرب منه» (شلرة ١٣٠). وهكذا فإن شعرها ينضب بعسلوية قلها نجيدها في الشيعر رؤيتها تلك، ولا تتردد في التعبير عنها صراحة فهي لا تخبل قبط من خضوعها للمواطف الصادقة.

ولكنها وكيا سبق أن ألمحنا لا تقصر عاطفتها على تلميذاتها، فهسى تحب أخداها وإبنتها كليس التى تقول عنها أنها «مثل زهرة ذهبية» (شدارة ١٣٢) وإنها - أى سافو - لا تقايضها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها. بل إنها تقول

لإبنتها كيف أنها لا تستطيع أن تشترى لها إكليلا تزين به رأسها إحتفاء بمناسبة معينة ومن الأفضل الإستعاضة عنه بشيء آخر! وهذا يعنى أن العاطفة عندها أثمن من كل أموال ليديا أي مملكة كرويسوس (قارون؟).

وتتمتع سافو بروح الدعابة حتى فى أغنيات الزواج، وتتميز بالصدق والحيوية والدفع. غيس بأنها إمرأة حقيقية أحبت بالفعل، لم تكن صحبتها للآلهة مانعا أو عائقا لما فى أن تكون بسيطة وعفوية. قلما إستخدمت الجباز لأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل كلامها إلى القلب مباشرة فهى تقول مشلا «إنى أحبك يا أتثيس منذ زمن بعيد». وتتحدث عن أفروديتى فتقول «مبتسمة بشفتين خالدتين». لا يحتاج فنها إلى صور شعرية يزيده ثراء، لأن هذا الفن الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية، وحقق ما لم يكن ليحققه الجاز. فى قصائدها نتحرك فى عالم كل ما فيه مرئى وملموس ومحسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج فى عالم كل ما فيه مرئى وملموس وعسوس على نحو بلغ من الوضوح ما لا يحتاج وعاش مكتفيا بقواه الذاتية. لا نحس بوجود أية فجوة بين تجربة سافو الفعلية فى الحياة وتعبيرها الشعرى. تبدو أشعارها غاية فى البساطة وكأنها نظمت بلا أدنى جهد ولكنها فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان. وتلك قة شامخة من قسم الشعر الغنائى.

تخاطب سافو إمرأة جاهلة فتحتقرها وتقول إن مثل هذه المرأة التي لم تجنى شيئا من ورود بيريا (أى الفنون) ستهيم في العالم الآخر مهملة منسية، غير ماسوف على موتها. أما فيا يتعلق بها هي نفسها أى سافو فسيكون الموقف جد مختلف، لأنها ستبق خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التي الهمتها إياها الآلهة. أى أن الإلهام الرباني للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضا. وليس لدينا ما يفيد بان سافو كانت تشغل منصبا رسميا كان تكون كاهنة في معبد أفروديتي. ولكن لا يمكن أن نتفهم هذه الشاعرة حتى الفهم ما لم نضع في الإعتبار ورعها العميق وإيمانها الثابت بأن الآلهة راضون عنها ويؤيدونها، بل ويفرضون عليها أن تستغل مواهبها إلى أقصى ما تستطيع. إنها إمرأة ليست كبقية النساء وهذا معهى نجده في مخاطبة الكايوس (شذرة ٢٨٤) لها حيث يقول:

verted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



شكل ٩ ألكايوس وسافو على إناء أتيكي محفوظ الآن بمتحف ميونيخ بالمانيا



شكل ۱۰ رجل منتشى يرقص على أنغام موسيقى تعزفها إحدى الفتيات، ﴿إِنَاءَ يَوْرِخُ هِمَامِ ٥٢٠ – ٥١٠ ق. م وهو محفوظ الآن بُتحف بازل

داى سافوا أيتها المقدسة ا ياذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة إن اتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء بمنعنى ا

ولنا أن نضع لكلمة «المقلسة» ما نشاء من معان، ولقد ظلت صفة القدسية الاصقة بها حتى بعد أن هاجها شعراء الكوميديا إبان القرن الخيامس إلى حد أن أفلاطون قد وضعها بين ريات فنون الشعر نفسها كها سبق أن الهنا(٢٢).

وعاش الكابوس مع سافو فى نفس مدينة موتيلينى ونظم أشعاره فيا بين ١٦٠ و٠٨٥. ويقال إنه أحب هذه الشاعرة ولكنها صدته ووصلتنا أخبار هذا الحب فى شدرة باقية من أعهاله (٦٤). كها أن هناك رشما على إناء أشرى (kalathos) يـؤرخ بعام ٤٨٠ ويصور لقاء بينهها. ومع ذلك فهناك من العلهاء الدارسين من يسرون أن قصة الحب بين ألكابوس وسافو من نسج الخيال، تخاطب إحدى قصائده على أيسة حال سافو ووصلتنا الأبيات الأولى منها، وهي التي ترجمناها وأوردناها في نهاية الفقرة السابقة، أما رد سافو فقالت فيه (شدرة ١٦٠):

د إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجهال فحسب وإذا كان لسانك عفا لم ينبس ببنت شفة خبيثة فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك ه

كان الكايوس عاربًا وجوالًا يعلوف ببلاد الإغريق هنا وهناك، ولكنه فى فترات التوقف عن القتال والترحال كان على إستمداد لأن يغنى الأغان عن الخمر والحب. ونظم كذلك أناشيد دينية تكريًا للألهة أبوللون البيس وهسرميس والسربة أثينت وديونيسوس وهيفا يستوس، بل وللبطل الخيلليوس وأياس وكذا عرائس البحسر، وبالطبع له أناشيد تكرم أفروديتي وإيروس، ولكن معظم اشعاره مستوحاة من تجارب حياته غير المستقرة والمليئة بالتقلبات والقلاقل فى معترك السياسة والحرب ومغامرات الحب، وقيل أنه ننى إلى مصر وعاش هناك بعض الوقت. وهو مشل أرخيلوخوس فقد درعه فى إحدى المعارك التي خاضها موطنه ضد أثينا فى نزاع حول ملسكية سيجيون بمنطقة طروادة عام ٢٠٦ (٢٢). ويسرى الكايوس أن الخمر دواء لكل داء، وعلاج شافي لكل الشرور بما فى ذلك سوء الحظ والشيخوخة (شدرة ١٨٥٥). بل

إنه يرى أن الخمر هدية ثمينة قدمها ديونيسوس للبشر نفعًا لهم، سواء أكان الجو عاصفًا زمهريرًا أو حارًا خانقًا (شذرة ٩٠).

كان الكايوس صبيًا لا يزال حين خلع أخواه انتيمينيداس وكيكيس الطاغية ميلانخروس حيث تلاه ميرسيلوس الذي ساعده دينومينيس وبيتاكوس. ويبدو أن ألكايوس في مطلع الشباب كان متمردًا على هؤلاء الطغاة الثلاث بما أدى في النهاية إلى طرده أي نفيه إلى بيرها (Pyrrha). وهناك نظم قصيدة (شذرة ٤٢ وربما ١٣٠) يصف فيها إضطراب الأحوال السياسية مستخدمًا لغة بحرية بجازية. ثم قامت معركة سقط فيها ميرسيلوس صريعًا (شذرة ٣٣٢) فإعتلى كرسى الحكم من بعده بيتاكوس الذي فيا يبدو كان ألكايوس على علاقات ودية معه. فإشتركا معًا في المعركة ضد أثينا حول سيجيون حوالي عام ٦٠٦، وهي المعركة التي فقد فيها درعه كها قال لنا في أشعاره (شذرة ٤٢٨)، وتم التوصل إلى عقد معاهدة سسلام. ووصلت قسوة بيتاكوس وسلطانه إلى الذروة. وعندئذ هاجمه الكايوس بقصيدة قال فيها إن إنتخابه يعد ضربًا من الجنون (شذرة ٣٤٨). بل تندر ببعض العيوب الخلقية والخلقية فيه مشيرًا إلى قدميه المفلطحتين وبطنه المنتفخة، وكذا أصله الوضيع وعاداته الفجية وخيانته لرفاقه القدامي. ثم إنتقد زواجه المغرض (شذرة ٦٩) وسلوكه الخليم (شذرة ٧٠) ودهاءه (شذرة ٧٧). ونتيجة لهذا الهجوم نني الكايوس إلى مصر وأصبح أخوه أنتيمينيداس من الجنود المرتزقة لحساب ملك بابيلون (شدرة ٤٨). ويبدو أن الكايوس قد هاجرأيضًا إلى طراقيا (شذرة ٤٥) وتفاوض مع الليديين (شذرة ٦٩). وقبل أن يعتزل بيتاكوس الحكم عام ٥٨٠ عنى عن ألكايوس الذي لا بد وأنه قد عاد إلى وطنه. ولا نعرف شيئًا عن حياته ومصيره فيها بعد ذلك.

جمع أريستوفانيس البيرنطى وأريستارخوس أعيال الكايوس فيا لا يقل عن عشرة كتب. ويبدو أنها قسمت حسب الموضوعات إذ ورد ذكر الاناشيد (hymnoi) وواغان سياسية حزبية العطلق عليها إسم (stasiotika). ويبدو من الشدرات المتبقية لنا أنه كتب أيضًا أغان فردية عن الأحوال السياسية وحفلات الشراب والحب بالإضافة إلى بعض القصائد التأملية. ويبدو كذلك أنه أعاد صياغة بعض أغان الفولكلور. أما لغته فهى علية أيولية مع بعض التأثيرات المومرية. هذا وتنقل الشاعربين أوران عدة.

وبالنسبة للشق السياسي في حياته وشعره فيبدو أنه أخذ جانب المحافظين، الذين أرادوا الاحتفاظ بسلطانهم التقليدي، فذهبت جهودهم سدى بفضل الطاغية بيتاكوس الذي كان قد حالفهم من قبل. أما أن إنتخبه الشعب حتى حكم عشر سنوات مستديمة فإستعاد للمدينة سيادة القانون والنظام. بيد أن الكايوس هاجمه بشدة وعنف. فالكايوس مثل ثيوجنيس يتباهى بالتمادى في كراهية الأعداء وحسب الأصدقاء. إنه لا يعرف أنصاف الحلول أو الإعتدال وعندما يفعل شيئًا يفعله بكل قوته ويصل فيه إلى النهاية. وأغانيه هي إنعكاس لمثل هذه الافعال. بيد أنه في أشعاره يظهر تمكمًا واضحًا في كلهاته، بل إن قصائده جد عكمة ودرامية. ومع أن الطبيعة لا تلعب سوى دور الخلفية لأحداث حياته التي يسجلها في شعره نجده خاطب نهرًا مقدونيًا فيقول (شذرة 20 بيت ١ - ٣):

دأى هيبروس يا أجمل الأنهار تجرى عبر آفينوس إلى مياه البحر الداكنة الزرقاء وتفيض بالخير عبر الأراضى الطراقية،

وهو يدعو للتمتع بالحياة قائلاً إننا لا نعيش مرتين، وينبغى أن نتعلم الدرس من سيسيفوس الذى بالفعل هرب ذات مرة من العلم السفلى، وقد كان أحكم الناس ولكنه لم يستطع الهرب مرة ثانية. وألكايوس مثل ثيوجنيس يسرى أن الفقر يقصم ظهر الإنسان وينغص عليه عيشته لأنه يفقد المرء الإحترام بين الناس، ويعقد مقارنة بين هيليني صارخة الجهال وجالبة الخراب على الطرواديين وسين ثيتيس التي تزوجت بيليوس وولدت أخيلليوس.

وتقع تيوس على الساحل الأيوني شمال إفيسوس، فهى إذن قريبة نسببًا مسن ليسبوس. هناك في هذه المدينة ولد أناكريون عام ٤٧٠، إذ عرف أنه بلغ سن النضج في النصف الثاني من القرن السادس. ترك تيوس عام ٥٤٥ عندما كان يتهددها الخطر الفارسي، وذهب مع بعض مواطنيه لتأسيس مستوطنة جديدة في طراقيا هي أبديرا. وعاش أناكريون في جزيرة ساموس المواجهة لأيونيا، بعد أن إستدعاه طاغيتها بوليكراتيس لكي يعلم إبنه الموسيق. ويبدو أن أناكريون كان عبل إلى حب الملذات وحياة المتعة دون أن يصل في ذلك إلى حد الإنحلال أو الغلظة،

104

بل يدخل هذا الأسلوب في إطار ما نسميه الحياة الأيونية (Bios Ionikos) في أكمل صورها. وهي حياة كان المحافظون على التقاليد القديمة والمدافعون عسن الأخسلاق القويمة ينظرون إليها شذرًا. أما الأدباء والفنانون فكانوا معجبين بها غارقين فيها إلى أذانهم،

نظم أناكريون شعرًا يناسب جهوره الأيون في لغة سلسلة وأوزان سهلة، وحمل قصائده فكرًا صريحًا ومعان واضحة. تشمل أشعاره موضوعات الحب والخمر ومناجاة الإلهة والثناء على بعض الرجال وهجاء بعضهم الآخر ورشاء بعض الأصدقاء عمن سقطوا في ميدان الوغي. وتشبه بعض قعسائد أساكريون وأغان الولائم وكانت أحيسانًا وهي أغان كانت تؤدي بعد تناول وجبة الغذاء لتسلية الفسيوف، وكانت أحيسانًا أغان فردية وأحيانًا جماعية، ونسبت إلى كل مس أساكريون والكايوس بعض هذه الأغان، وهناك شاعر من نفس بلدة أناكريون ماش قبله أو عاصره سيدعي بيثيرموس (Pythermos) نظم أغان شراب، وبق لنا منه بيت واحد معناه وكل الأشياء الأخرى فها عدا الذهب لا تساوى شيئًا و مايها في أتيكا وتقول: (Couden en ara talla plen ho ووصلتنا أغنية من وأغان الولائم وعثر عليها في أتيكا وتقول:

 وبالنسبة للإنسان تأل العسحة أولاً فهى أفضل الممتلكات وبعدها ثانيًا أن يولد جميل القسمات وثالثًا الثروة التى يكسبها بشرف
 ورابعًا أيام الشباب يقضيها فى متعة مع الصحاب عنفيها

وتعزى بعض هذه الأغال إلى شاعرة مجهولة تبدعى بسراكسيلاً عساشت إبسان منتصف القرن الخامس.

ولقد فضل أتاكريون وزنا خاصا أطلق عليه إسمه فيا بعسد، إذ نسظمت بسه مجموعة من الأغان في وقت لاحق، وإن كنا لا بعرف تباريخها ببالغبيط، ولسكنها بلا شك تنتمى إلى ما قبل العصر السكندري، ونعرف بساسم «الأنساكريونيات» (Anakreontea). وهي الأشعار التي جملت الشاعر يكسب شهره عالمية في عصورنا الحديثة، ولقد أصدر أريستارخوس أعماله في ست فنس مفسمة إلى الأعمان الفردية (elegeia) والإيامبيات (iamboi). وإحتوت الجموعة الأولى على

قصائد غنائية فردية فى الغالب مثل أناشيد للربة أرتميس ولإله الحب إيروس، وكذا للديونيسوس إله الخمر وأغان حب لكليوبولوس وأغان غداء وأخرى لحفلات الشراب. وهى مكتوبة باللهجة الأيونية الدارجة مع تأثيرات هومرية أو أيولية. وفى الشذرة رقم ١١ نجد قصيدة غنائية بعنوان (إلى إيروس) (eis Erota)، ولو أنها إشتهرت بإسم (المعركة)، والتي ترجمها عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم في كتابه وعصفور من الشرق) عن اللغة الفرنسية كها يلى:

ولقد زين لى والحب، (ايروس) أن أحب ولقد زين لى والحب، (ايروس) أن أحب فأبيت من جهلى أن أصغى إليه فقبض من فوره على قوس من ذهب! ودعانى إلى القتال... لبست له الحديد... فأمسكت بالرمح والدرع! ونهضت كأنى أشيل (أخيلليوس) أنازل والحب، (إيروس) فسدد لى سهاما فتقدم إلى يتقد غضبا وهجم على فإخترق جسمى فتقد إلى قلى إ... وإنهزمت وففذ إلى قلى إ... وإنهزمت يالها من حماقة أن أتق بدروع! أي سلاح خارجى ينتصر على الحب (إيروس)

ولقد عاصر أناكريون الشاعر إيبيكيوس ـ الذى سنتحدث عنه فى إطار الأغان الجهاعية ـ إذ عاشا معا تحت رعاية طاغية ساموس بوليكراتيس. كها عاش بعض الوقت فى أثينا ببلاط طاغية آخر هو هيبارخوس إبن بيسيستراتوس، وكان صديقا لكسانثيبوس والدبريكليس، ولقد كرم أناكريون فى أثينا إذ يقال أن تمثالا قد أقيم له فوق الاكروبوليس. المهم أنه شاعر بلاط تقليدى ذو ألحية ودفء، لأنه عندما مات

100

سئل أناكريون ذات مرة لماذا لم يكتب أنساشيد طقسوسية لسلالمة كالشسعراء القدامي، بدلا من أن ينظم الأشعار متغنيا بجهال الغلهان. فرد قبائلا ولأن هولاء هم آلمتناه، وهو يقول عن إيروس وسيد الألهة وسسائس البشرة، لقسد حساول أناكريون مثل إيبيكوس أن يعطى لاشعاره أهمية أكبر وأفقًا أوسبع بساستخدام الأسطورة والرمز، فهو يصور إيروس إله الحب كصبى يلعب العابا بهلوانية فوق الحبال مع العرائس وأفردويتي نفسها، وهو يتحداه عندما يلق إليه بكرة ذهبية، أو يضربه ببلطة، أو يتحرش به للدخول في ملاكمة وجها لوجه، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية، وهي رموز تزيد عن مجسرد كونها تشبيهات، ولا تعمل إلى حد الأساطير، إنه ضرب من مسرحة المشاعر عسدما يتخيل الشاعر ولا تعمل إلى حد الأساطير، إنه ضرب من مسرحة المشاعر عسدما يتخيل الشاعر يتخيل نفسه وقد التي بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهي الصخرة التي يلق يتخيل نفسه وقد ألق بجسده من فوق صخرة ليوكاس، وهي الصخرة التي يلق الشعراء المنكوبون في الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كها فعلت سافو من قبل. الشعراء المنكوبون في الحب إلى البحر بأنفسهم من فوقها كها فعلت سافو من قبل. وهو يقول أنه سبح في بحر الحب كقرار يائس، وهو يرغب في الاعتدال ولا يدود أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجسز، إذ يقول (شدرة أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجسز، إذ يقول (شدرة أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجسز، إذ يقول (شدرة أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجسز، إذ يقول (شدرة أن يكون ثريا إلى حد الفحش، ولا مسنا إلى حد العجسز، إذ يقول (شدة العجسز، إذ يقول (شدة العجسر، والميان والميان

د إن لا أطلب قرن الكثرة من أمالثيا<sup>(٢١٦)</sup>، لا ولا أرغب ف أن أعيش قرنا ونصف مثل ملك تارتيسوس (Tartessos) ع

## الفصل مختشمس

## الأغاني الجهاعية

من الطبيعي أن يعرف الغناء الجهاعي أي شعب تذوق فن الموسيق بصفة عامة ومارس الغناء الفردى بصفة خاصة. ويذكر هوميروس الغناء الجهاعسي في « الإلياذة » (الكتاب الأول بيت ٤٧٧) على أنه شيء مألوف في عصره. وبما أن الغناء - كجزء من الموسيق - قد شكل مبدأ مها في برامج التربية ببلاد الإغريق، وإحتسل مكانة لا تقل عن تعليم القراءة والكتابة، فلقد نجم عن ذلك تبوافر أعداد كبيرة من الفتيان والفتيات الذين يجيدون هذا الفن، ويمثلون كوادر فنية بمكن أن يستغلها أى شاعر غنائي. والإغريق بطبعهم ميالون إلى ممارسة فن الرقص (وهـذا أمر ملحـوظ حتى في أيامنا هذه ببلاد اليونان الحديثة). ومن ثم توافرت العناصر الثلاث الرئيسية لتطوير فن الغناء الجهاعي (الكورالي): أي الكلمات المنظومة نسظها جيدًا ومنغها، والموسيق المصاحبة والحركة التعبيرية الرشيقة. وصار من اليسير تشكيل الجسوقات وتدريبها. كان يكني لإنجاز عرض غناق جماعي وجود أحد الفنانين المحترفين ليكون مسئولًا عن نظم القصيدة الغنائية، وتأليف الموسيق المناسبة لها، وتسدريب أفسراد الجوقة على الرقصة المعبرة عنها والمواكبة لها. كان هذا الفنان إذن همو قائد عملية العرض كلها من أولها إلى آخرها. وقد يساعده أحد العازفين على آلة وترية وآخر على آلة نفخ، ولكنه هو «المايسترو» الذي يحرك كل أعضاء الفرقة. ولقمد تفوق الدوريون على غيرهم في هذا المضهار وبرز من بينهم أهل البلوبونيسوس وجسزيرة صقلية بصفة خاصة. بيد أن بويونيا قد ساهمت بأعظم شاعر غنائ عرفته بلاد الإغريق ألا وهو بنداروس.

كانت الأغنية الجماعية إذن مرتبطة بالرقص وهذا أمر أثر في طبيعتها. إذ كانست الرقصات في الغالب ثابتة وشكلية، بل كانت تعاد نفس الحركات إذا تكرر النغم.

ولقد إنسحب ذلك على كلمات الأغنية التى إنسمت أيضبًا بالشكلية، وظل الأمر كذلك حتى تطور الشعر الغنائ الإغريق فيا بعد منفصلا عسن فين البرقص قبيل القرن الرابع، وينظم الشعر الغنائ الإغريق في استروفات، أو «مقطوعات». في كل أغنية كانت الإستروفة أو المقطوعة من الناحية العروضية تشكون مسن جسزئين مختلفين، هذا منظوم بأسلوب وذلك بأسلوب اخر، ثم تاتى الإستروفة الشانية (أو المقطوعة الثانية) وهي بدورها مكونة من جزئين (الثالث والرابع هنا)، فالثالث عائل الجزء الأول في الإستروفة الأولى، والرابع بماثل الجزء الثاني بها وهكذا.

ولما شعر الإغريق بأن هذا الشكل العروضي للأغان الجهاعية يحتساج إلى بعض التعديل، إتبعوا البنية الثلاثية أي أن الأغنية صارت تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي: إسترونة (epodos) وأنتيسترونة (antistrophe) وإبودوس (epodos). والكلهات الثلاث تعنى على التوالى: دورة، دورة مضادة، ما بعد الأغنية. وصارت هذه البنية الثلاثية هي الوحدة المتكررة (مع التنويع والتغيير في الترتيب) بدلا من الإسترونات (المقطوعات) الصغيرة في الشكل العروضي الأقدم.

ومع ذلك فلابد من التنويه إلى أن هناك فروقا شتى بدين كل قصيدة واخبرى من حيث البنية العروضية، بحيث يمكن القول أنه ممن بدين كل قصدائد الشعر الإغريق الغناق التى وصلتنا لا توجد قصيدة مماثلة للشائية، ولمو أنسا يحسكن أن نقسمها إلى مجموعات متجمانسة ممن حيث الأوزان، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الشكلية الخارجية هذه، المتمثلة في البدية الشلائية أو غيرها، لم تضع الغناء الإغريق في قالب متجمد، إذ لازالت أمام الشماعر الغنائي فرصة واسعة ومجال رحب للإختيار والمفاضلة بين الأوزال الهتلفة، ولأن اللغة الإغريقية بعلمها لغة تركبية لا تعليق، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعاها يتحددان من نهاينها، فإن لغة تركبية لا تعليلة، بمعنى أن وظيفة كل كلمة ومعاها يتحددان من نهاينها، فإن ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة في أي مكان بالبيت، وهذا ما يجعلى الشاعر ذلك سهل على الشعراء وضع الكلمة في أي مكان بالبيت، وهذا ما يجعلى الشاعر يبمن على كلهاته وأوزانه على نحو لا تعرفه بعضي اللعات الحديثة.

وليس هناك ما يستوجب أن تكون الأعنية الحياعبة تصديره بـل هسى سالفعل ليست كذلك عدد الإغريق، فالكمان منذ القرن السابع كان قد نظم معض الأغناف في مائة بيت أو تريد ولم تجد الجوقات عداء في غنائها، ودهب ستسيخوروس إلى

أبعد من ذلك حيث نظم أغان بلغ طولها عدة مثات من الأبيات كقصيدة والأورستيا، التي طبعها القدامي في كتابين ولكنها للأسف لم تصلنا. ولعل أطول القصائد الغنائية التي وصلتنا هي والبيئية الرابعة، لبنداروس حيث تبلغ الأربعائية بيت ونظمت عام ٤٦٢. وهنا ينبغي أن نتذكر أن طول الأغنية الإغريقية الجهاعية هو ملمح ملحمي موروث. بيد أنه بعد ستسيخوروس على أية حال وبصفة عامة صارت الأغنية لا تزيد كثيرًا على المائة بيت. ومع ذلك فهي بصورتها هذه لا تنزال طويلة بالنسبة للشعر الغنائي في عصرنا الحديث.

وتلعب المناسبة العامة التي تقال فيها الأغنية الجهاعية دورًا حيويًا في تشكيلها أكثر مما يحدث في الأغنية الفردية، التي في الأغلب يتغنى بها الشاعر لدوافع عض ذاتية. فالأغنية الجهاعية إذن هي أغنية المناسبات العامة التي يستدعى فيها الشاعر لكى يؤدى واجبه إزاء مجموع الناس. ولقد بدأ الشعر الغنائي الجهاعي أصلا من أناشيد يتوجه بها المتعبدون للآلهة في تضرعاتهم وصلواتهم. وللذا فهان الألهسة موجودون في أغراض الشعر الغنائي الجهاعي بما في ذلك المرثيات وأغاني العدارى وغيرها.

## وأهم أنواع الأغان الجماعية هي كها يلي :

paean الميورخيا hyporchema الميورخيا parthenion المناف العذارى hymnos heroikos النشيد البطولي encomion النشيد البطولي dithyrambos

ولقد سبق أن تعرضنا بالحديث لبعض هذه الأنهواع وغيرها في الصفحات السابقة، وسنتعرف على مزيد من التفاصيل في ثنايا حديثنا عن شعراء هذه الأغان الجاعية الذين سنتناولهم الآن.

إزدهر الكمان (أو الكيمون أو الكمايون) حوالي عام ٢٥٤ - ٢١١. وهنساك

رواية تقول إنه كان فى الأصل من سارديس عاصمة علكة ليديا بأسيا الصغرى، احضره إلى إسبرطة كعبد ثم حرره سيده عندما إكتشف موهبته الغنائية. يقال أيضا إنه أول من إخترع شعر الحب، نظم بعض الأناشيد وأغانى النزواج وأغانى تسؤديها الجوقة فى الاحتفالات العامة والمهرجانات.

وتضم أطول شذرة وصلتنا من أغال ألكمان «أغنية عذرية» (parthenion) أي أغنيـة تؤديها جوقة من العذاري، ويبدو أنها كانت تكريًّا للإلهة الإسبرطية المحلية وأورثيا ، (Orthia). وتكونت هذه الجوقة من إحدى عشر فناة تقبودهن مين حمليت إسيم هاجيسيخورا (Hagesichora) الذي يعني «قائدة الجوقة». وبعد سرد أسمطورة بمطولية عن معركة هرقل مع أبناء هيبوكؤون تدخل فتيات الجيوقة في حوار فسكاهي مـم بعضهن البعض. إذ تتبادلن النكات ويقارن جمال هاجيسيخورا بجمال فتاة اخرى هي أجيدو (Agido). ويتميز الجو العام للأغنية بما يوحى بانها تسؤدى في وسلط عسائلي لا في حفل عام، بل أكثر من ذلك ترد في الأغنية إشارة إلى هاجيسيخورا على أنها ﴿ إِبنَةُ عَمِ ﴾ الشَّاعر، ولا بد أن جزءًا كبيرًا من الأغنية كان يضم مقطوعات فردية قصيرة أو على الأقل كانت تؤديها بعض - لا كل - بنيات الجوقة. وتعد هـذه الأغنية أول مثل يصلنا من الأغان الجهاعية الإغريقية، وهي على ما يبدو تمثل جزءًا من طقس ديني يؤدي قبل شروق الشمس، وفيها تقدم العدداري محراثًا إلى الإلمة المرتبطة بالفجر. أما معنى أسطورة صراع هرقل مع أبناء هيبوكؤون فهو بصفة عامة أن الكبرياء أو الصلف يهلك صاحبه في النهاية لا محالة. ويصدوغ السكمان هده الفكرة بأسلوب فيه الكثير من الحيال والإبهار حيث يقول (شــدره ١ ابيــات ١٦ : (17

ولا تدع أحدًا يحاول الصعود إلى السهاء على أجمعة الهروب
 ولا تدع أحدًا يحلم بأن ينال أفروديتي على فراش الزوجية ،

إنها بيتان يوجزان فكرة الإعتدال الإغريقية ويوصيان بالإكنفاء بالوسط الفهبي ويقدمان خاتمة مناسبة للأسطورة. وفي حديث العداري عس قبائدتهن هاجيسيخورا يشبهنها بالشمس الطالعة أو بحصان السباق ومن سبلالة الأحيلام الجيحية، أسبا شعرها وفكالذهب الصافى غير الخلوط، تشكو العذاري من قلمة زينتهن إلا أنهن

واثقات من فوزهن وكسب قصب السباق فى هذه المناسبة التى يحتفلن بها. ربحا لا يقوم الكمان نفسه بالرقص والغناء معهن، إلا أنه قد نجح فى تقمص شخصيتهن وعبر خير تعبير عنهن وعن المجتمع الإسبرطى وبعبارة أخرى لقد وجد الشاحر فى أغنية العذارى هذه إمتدادًا لنفسه وأحاسيسه.

وفى شذرات أخرى نجد الكمان يتغنى بالحب. ويقال أن الشاعر أحب إمرأة تدعى ميجالوستراتا (Megalostrata) التى يحكى أيضا أنها كانت شاعرة، وتدور قصائد غنائية أخرى الأكمان حول الطعام والشراب وحب الطبيعة وسكون الليل وما إلى ذلك. وفى إحدى القصائد يعبر عن أمنيته الذاتية فى أن يصبح طائرا أو بالتحديد «طائر الربيع المقدس، المصبوغ بقرمزية البحر» (halykon). ووصلتنا شذرة من أغنية له يقول فيها إن « القيثارة الجميلة تلعب دورا الا يقل أهمية عن السيف» (شذرة رقم ١٤). وفي شذرة أخرى (رقم ٥٦) يصف مهرجانا ليليا لديونيسوس إله الخمر.

وجمعت قصائد الكمان قديما في ست كتب وشاعت أشعاره وتغنت بها الجوقات في إحتفالات أرتميس وديونيسوس وأفروديتي وأثينة وغيرهم. وكانت لغته تجمع بين اللهجة الدورية والأيولية وبها أصداء من الموروث المومري. بل إنه يستخدم الوزن السداسي في أناشيده، ولكنه يتحدث فيها عن نفسه. ولا يلتزم اللكمان في أغانيه بالبنية الثلاثية.

ويقول هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٣) أن أربون إخترع الديثورامبوس كفن أدبى في بلاط برياندروس. والديثورامبوس أغنية جماعية تؤدى تمجيدا لديونيسوس وورد أول ذكر لها عند أرخيلوخوس الذي يقول «إن أعرف كيف أقود رقصة الأغنية الجماعية الجميلة، أغنية ديونيسوس الديثورامبية عندما تكون الجثمر قد لعبت بفؤادي الشدرة ٧٧). وفي المرحلة التي يتحدث عنها أرخيلوخوس يبدو أن الديثورامبوس كان لا يزال أغنية مرتجلة يقودها أحد المجتمعين على مائدة الطعام أو ربما كان قائد المجوقة «الإكسارخوس» (exarchos) يرتجل بعض العبارات التقليدية بينا يردد الباقون عبارات مكررة (اللازمة). وبناء على ما يرد عند هيرودوتوس يبدو أنه كلها تدعمت عبادة ديونيسوس برز دور الديثورامبوس كجزء رئيسي في طقوس عبادته. ودخل هذا

الفن أثينا إبان عصر الطغاة حيث كانت المسابقات الديثورامبية تمثل ملمحا مها من ملامح أعياد الديونيسيا الكبرى بعد إعادة تنظيمها. وكانت الجوقات الدائرية المكونة من الرجال والصبية هى أكثر أشكال الشعر الغنائى شيوعا وأطولها بقاء، إذ كانت لا تزال قائمة حتى القرن الثانى الميلادى.

يجتل الديثورامبوس في الشعر الغنائي الجهاعي مكانة خاصة ويستحوذ على إنتباه الباحثين، لأن أرسطو قال بأن التراجيديا نشأت من تطوير في هذه الأغنية الجهاعية. ولعل إرتفاع نسبة الأجزاء الغنائية في التراجيديات الأولى ما يؤيد رأيه، فهي تشكل ما بين الثلث والنصف في «المستجيرات» و «الفرس» و «أجاعنون» لأيسخولوس. وسنري أن أغاني الجوقة ظلت تشكل جزءًا عضويا في التراجيديا الإغريقية حسى أواخر أعهال يوريبيديس حيث قل فيها دور الجوقة كثيرا. وتنظهر أغاني الجوقة في التراجيديا نفس ملامح الأغاني الجهاعية التي نتحدث عنها في إطار الشعر الغنائي. فهي مثلها تقوم على أسطورة ذات هدف أخلاق، وتحفيل بصور شعرية غزيرة ومكثفة، وتسودها صبغة دورية وإضحة. وهكذا يكننا القول بأن أغاني الجوقة في التراجيديا الإغريقية تعتبر قمة من قم الشعر الغنائي الجهاعي. هذا وسنعود إلى الربط بين الدراما في نشأتها والشعر الغنائي في مطلع الباب الثالث.

إزدهر آريون فيا بين عامى ٦٧٨ و ٦٧٥ وعرف على أنه إبن رجل يسمى كيكليوس، مع أن هذا الإسم الذى يعنى والدائرى وقد يكون من نسج الخيال نهو مشتق من الرقصة الديثورامبية الدائرية. قيل كذلك إنه ولد في ميثيمنا (وإسمها لحديث موليفوس) في ليسبوس وربما تتلمذ على يد ألكمان. وذاع صبت آريون لعدة سباب منها إرتباطه بالقصة الأسطورية الواردة عند هيرودوتوس والتي تقول إنه في حدى رحلاته - المتعددة - ذهب إلى صقلية وإبطاليا وجمع ثروة طائلة عاد بها إلى لاد الإغريق في سفينة كورنثية. وهناك إعترض طريقه بعض القراصنة وسمحوا له أن يغني أغنية الوداع مرتديا ملابس عازف القيثارة قبل أن يلق بنفسه في البحر. لم نعل تلقفه دولفين كانت موسيق آريون قد إجتذبته إلى المكان، فأنقذه من غرق وحمله على ظهره حتى رأس تاينارون في جنوب شبه جزيرة البلوبونيسوس. قام آريون معظم حياته في كورنثة أي في بلاط الطاغية بيرياندروس.

إحتل آريون مكانة بالغة الأهمية فى التاريخ الأدبى رغم أنه لم يصلنا بيت واحد من أشعاره. ولو أن هناك بعض الدارسين عمن لا يقبلون قول هيرودوتوس سالف الذكر، أى أنه غترع أغنية الديثورامبوس. فالديثوارمبوس برأيهم – وهو أحد القاب ديونيسوس – لابد وأن يكون أقدم من آريون بكثير، بيد أنه يعزى إلى آريون أنه هو الذى جعل الجوقة تتحلق فى شكل دائرة حول مذبح ديونيسوس لترقص وتغنى أغنيتها التى تمجد هذا الإله. وهذه الدائرة هى التى ستشكل ما يعسرف بساسم الأوركسترا فى المسرح الإغريق. كان آريون ينظم الأغانى الديثورامبية ويدرب جوقات كورنثية على أدائها. ويبدو أنه هو بالفعل الذى أعطى لهذه الأغانى شكلها الشابت، كل أغنية موضوعها الخاص وطبيعتها الميزة.

ويعنى إسم ستسيخورس «مؤسس الجوقة» مما يشى بأنه إسم خيالى، أو على الأقل لقب إشتهر به الشاعر بدلاً من إسمه الحقيق «تيسياس» (Teisias). ولد فى صقلية وبالتحديد فى ما تاوروس وعاش فى هيميرا والتواريخ التقريبية لمولده وبماته هى ٢٣٢/٦٣٣ - ٥٥٣/٥٥٦. جاء إلى أثينا عام ٤٨٤/٤٨٥ عندما فاز أيسخولوس لأول مرة بالجائزة الأولى فى التراجيديا. يقول بعض العلماء بوجود شاعرين بإسم ستسيخوروس الذى تعزى إليه من الأشعار الغنائية ما يزيد فى مجموعه على حجم الإلياذة». وجمعت أشعاره قديما وقيل أنها بلغت ٢٦ كتابا.

يتحدث ستسيخوروس فى أشعاره كأحد الثقاة فى الأساطير وكشاعر غنائى كبير له باع طويل ويتمتع بإتساع فى الأفق، وهو ما يقربه من رحابة الشعر الملحمى. شعلت موضوعات قصائله الألعاب الرياضية الجنائزية لبيلياس، واسطورة هرقل لا سيا حصوله على قطعان جيريون وإحضاره الكلب كيربيروس من العالم السفلى وصراعه مع كيكنوس. ونظم أيضا أشعارا عن أسطورة سكيلا وكذا خطف زيوس للفتاة يوروبا من مدينة صور الفينيقية، ومأساة إريفيلى، وأحداث كثيرة من الحرب الطروادية مثل قتل أجاعنون وإنتقام أوريستيس، وأسطورة دافنيس الذى أحبته إحدى عرائس الغابات وسلبته نعمة البصر عندما رأت عدم إخلاصه لها. أما أهم قصائده فهى الأناشيد (hymnoi) التي كانت تنشد ضمن الطقوس وتتوجه بالخطاب لا للالهة بل للأبطال وتؤديها جوقة على أنغام القيثارة ولكن دون أن يصحبها رقص. وفيها يتغنى بمغامرات أبطال الأساطير والملاحم.

فى قصيدته عن «هيلينى» نجد أغنية تراجعية (palinode) مشهورة، لأنها أدت الى نشأة رواية عجيبة حفظها لنا أفلاطون (۲۷)، وفحواها أن ستسيخوروس فقد بصره لأنه ذكر هيلينى بالسوء. ولم يستطع مشل هوميروس الأعمى أن يشرح مأساته فى أشعاره ولكنه بوحى من ربات الفنون أدرك سبب المصيبة بما دفعه للإسراع بنظم الأبيات التالية (شذرة ۱۹۲):

فهو هنا يقول إنها لم تذهب مع باريس إلى طروادة بكنوز الذهب بسبب الحب الذى طغى على قلبها، وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأحرى (شذرة الذى طغى على قلبها، وهو يعتب على هوميروس لشيوع القصة الأحرى (شذرة عشاقا كثيرين، وتمضى الرواية إلى القول بأن ستسيخوروس ما أن أنهى نظم هذه القصيدة حتى إستعاد بصره! والجدير بالذكر أن الأسطورة التى يتحدث عنها ستسيخوروس في هذه الأبيات عن عدم ذهاب هيليني إلى طروادة كان لها أثر كبير في الشعر الإغريق، فنحن على سبيل المثال نجد لها صدى في مسرحية يوريبيديس عن «هيليني»، فالشاعر يورد هذه الأسطورة ويقول إن هيليني لم تذهب قط إلى طروادة وإن مسخة لها هي التي أرسلت إلى هناك، أما البطلة نفسها فقد ذهبت الى مصر! وهذا يعني أن الحرب الطروادية لم تقم بسبب هيليني وإنما بسبب مسخة لها!

ويقال إن ستسيخوروس هو أول من عالج عاطفة الحب معالجة سيكولوجية في الشعر الإغريق. (٢٨) ومع أننا لسنا على يقين من الشكل الذي إتخذته أشعاره إلا أنه من المرجح أن بعضها أخذ شكل الديثورامبوس. ولاسيا تلك القصائد التي تتبع الأسلوب السردى المميز لهذا النوع من الأغاف الجماعية. وهناك بعض الدارسين عمن يرون أن ستسيخوروس قد تأثر برحلة آريون إلى صقلية وإيطاليا. هذا وقد أصبح ستسيخوروس مرجعا مها في الأساطير لأن كل قصائده تقوم على أساسها، فهو في القصيدة التي نظمها للألعاب الجنائزية لبيلياس (شذرة ١٧٨ ـ١٨٠) يتحدث عن

رحلة السفينة أرجو. وفي « الجيريونية »، أي قصة إحضار هرقل لقطعان جيريون، يذكر مناجم الفضة في تارتيسوس، كما يشير إلى حب هرقل الشديد للخمر (شدنرة ١٨٨). وفي قصيدة « حصار طروادة » (Iliou Persis) يتحدث عن إبيسوس صانع الحصان الخشبي في طروادة (شذرة ٢٠٠). وفي « الأوريستيا » التي يبدو أنها القيست في إسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعسل أجساءنون يمسوت في اسبرطة أثناء إحتفال للربيع خالف هوميروس، إذ جعسل أجساءنون يمسوت في لاكيدايمون أي إسبرطة (شذرة ٢١١). وضمت نفس هذه القصيدة حسل كليتمنسترا (شذرة ٢١٩) الذي ورد بعد ذلك في مسرحية « أجاءنون » لايسخولوس. وقد أعطى ستسيخوروس أيضا في قصيدته دورا لمربية أوريستيس (شدرة ٢١٨). وكان ستسيخوروس هو أول من جعل هرقل يرتدي جلد الأسد ويتسلح بالهراوة بدلا من الأسلحة الأخرى. وكان أول من جعل جيريون بجنحا وله رؤوس ثلاث رئوس مدججة بكامل السلاح. وكان أول من جعل جيريون بجنحا وله رؤوس ثلاث وأجساد ثلاث. ومارس ستسيخوروس بسبب هذه الأساطير تـأثيرًا ضحاع على فنون النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التـالى النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التـالى النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التـالى النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التـالى النحت والرسم. ولأنه جعل أغانيه تقترب من الملحمة هجره شعراء الجيل التـالى القصائد القصيرة.

جاء إيبيكوس (Bykos) بن فيتيوس من ريجيون في جنوب صقلية إلى ساموس حيث عاش في بلاط الطاغية بوليكراتيس معاصر كرويسوس (قارون؟) ملك ليديا. حدث ذلك في أواسط القرن السادس. وعندما شرع ينظم الشعر قلد مواطنه الشاعر الصقلي الآخر ستسيخوروس، أي كانت قصائده سردية فكتب عن حصار طروادة (شذرة ۲۲)، وعن صيد الدب الكاليدوني (شذرة ۹) ومولد الربة أثينة (شذرة ۷۱) وكتب أيضا عن أورتيجيا (شذرة ٤٠). وضمن أشعاره كذلك بعض الحكايات الصقلية الشعبية. وجمع القدامي أعهاله في سبع كتب واحتوت على قصساند مسن الشعر الغنائي الجهاعي المتطور وقصائد المديح (encomia) وأغاني فريدة في موضوع الحب. ولقد إستخدم إيبيكوس عدة أوزان وإمتاز أسلوبه بالخيال الواسع والقدرة الفائقة على الوصف وفي معالجة مشاعر الحب وجمال الطبيعة (أنظر شذرات ٣٣، ٣٠).

ويلتزم إيبيكوس بالبنية الثلاثية للأغنية كها أنه يتحاشى الأساطير الملحمية، ويرى

أن الحب هو الموضوع الأنسب للشعر الغنائ. وفى إحدى الشذرات (٢٨٦) يقول إن عاطفته عنيفة كالعاصفة التى تهب مع الرياح الشهالية. وهو لا يتحدث عن الحب بصراحة ووضوح سافو ولا ببساطتها، وإنما بفخامة ملكية تناسب حياة البلاط الذى عاش فيه بساموس بالفرب من الطاغية بوليكراتيس كها سبق أن الحنا. وأطول شذرة وصلتنا منه يخاطب فيها الشاعر إبن هذا الطاغية الذى يحمل نفس إسسم أبيه، وتنتهى بإشارة لجهال هذا الغلام الساحر. وفيها يقول إيبيكوس عن الأبطال الملحميين (شذرة ٢٨٢ أبيات ٢٣ ـ ٢٦):

«تستطیع ریات الفنون بنات الهیلیکون اللائی طالما تغنین بهم ان یتحدثن عنهم بطلاقة اما ای شاعر من البشر فلیس بوسعه ان یسرد کل قصصهم»

وتحكى رواية أسطورية عن موت إيبيكوس، إذ جاءت نهايته على أيمدى بعض اللصوص قطاع الطرق، الذين هاجموه وقبل أن يقتلوه كانت بعض طيور الغرنوق تحلق فوق رأسه فنظر إليها وقال دهذه الطيور ستنتقم لى ». دوبعد موته دفين في ريجيون. وعندما كان أحد هؤلاء اللصوص يتجول في المدينة ورأى بعض هده الطيور ثانية قال لأحد رفاقه دهذه هي الطيور التي ستنتقم لإيبيكوس». في أن سمعه أحد المارة حتى ألق القبض عليه وعلى جميع رفاقه وقدادهم إلى السلطات لمقاضاتهم. ولقد أهاجت هذه الحكاية الأسطورية قريحة الشاعر الألماني الرومانسي شيللر فنظم قصيدة حولها.

ولد سيمونيديس (Simonides) حوالى عام ٥٥٦ فى كيوس ـ جزيرة صغيرة فقيرة الموارد كثيرة السكان فى شرق أتيكا ـ لأب يدعى ليوبريبيس (Leoprepes). هاجر إلى أثينا حيث حظى مثل أناكريون بحياية ورعاية هيبارخوس الطاغية إبن بيسيستراتوس. وبعد موت هيبارخوس رحل سيمونيديس إلى ثساليا. وإبان الحروب الفارسية ولى التمانينات من عمره إستقر سيمونيديس أخيرا فى صسقلية بسلاط هسيرون طساغية سيراكوساى، وهناك إلتق بإبن أخته الشاهر باكخيليديس وببنداروس أيضا، ومات

عام ٤٦٨ فى سن التاسعة والثمانين. وأثناء إقسامته فى أثينا كان قد فاز على أيسخولوس عام ٤٨٩ بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت لقتلى معركة ماراثون عام ٤٩٠ دفاعا عن الوطن. وبذلك إعتبر سيمونيديس شاعر الحروب الفارسية المتوج. وأكثر من ذلك فإنه قد بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين بنشيد دينورامي نظمه.

يقال إن سيمونيديس هو أول من إتخذ من الشعر حرفة إذ تكسب بهذا الفن. فيحكى أن طاغية ريجيون أنا كسيلاس بعد أن فاز فى الألعاب بفريق من البغال طلب من سيمونيديس أن يكتب له أغنية نصر (epinikion). فلما تبين سيمونيديس أن ثمن القصيدة المعروض صغير لا يستحق الجهد رفض نظم القصيدة بحجة أن بغال الطاغية من نسل الحمير وليست جديرة بقريحته الشعرية. وفطن الطاغية للسبب الحقيق فرفع المحن إلى درجة أن سيمونيديس نظم على الفور أغنية يصف فيها البغال بأنها دسليلة خيول سريعة »!

تضم أشعار سيمونيديس الإبجرامات وأغانى الديثورامبوس والأغانى البسايانية والهيبورخيا وأغانى النصر وكذا المراثى (threnoi) وبقيت لنا منه بضع شذرات. واهم ما يميز شعره العذوبة والصقل، ولكنه من حيث الأصالة كان أقبل مستوى ليس فقط عن سبقوه من الشعراء الغنائيين ولكن أيضًا من معاصره الأصغر بنداروس. إتبع سيمونيديس البنية الثلاثية وأضاف شيئًا من الوضوح المدرامي إلى الأغنية الجاعية، إذ جعل الكليات والموسيق تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصاتها أكثر من ذي قبل. ويقال إن أول قصيدة من نظمه كانت في الإحتفال بإنتصار الملاكم المشهور جلاوكوس من كاريستوس (عام ٥٢٠؟). وأشهر مرثياته هي تلك التي تغني البحر (شذرة ٤٣٥)، التي عندما ولدت بيرسيوس وضعته في صندوق والقت به في البحر (شذرة ٤٣٥) أو الله ويقول فيها:

دعندما هبت الرياح عاصفة على الصندوق المنحوت الحق المنحوت المنحوب الخوف والإضطراب

حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد. لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس وقالت له: يا بني . . . ياله من ألم! نعم الألم الذي يعتصرف. . . أما أنت فنم بقلبك. . . نبع الطفولة نم في هذا الصندوق - القارب الموصول بعروق البرنز... نم على هذا الفراش الخشن الذي يلمع في الظلام بينا تتمدد أنت في الشفق الأزرق. إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة، ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك، ولا بصفير الريح، بينا ترقد في قاط مهدك القرمزي وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى. وإذا كان الهول فعلًا لا يرعبك فإنك ستعطى لكلياق آذانًا صغيرة... وصاغية إن آمرك أن تنام يا بني وأن تدخل النعاس إلى جفون اليم نفسه وإلى جنون الألم الذي لا حد له وقد يأت منك أنت يازيوس الأب ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك. فإغفر لي أية كلمة قد تكون بدرت عنى فى جرأة أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك»

ومن الملاحظ أن موقف داناق وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها وجراتها كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعرًا دراميًا، فهسى أقسرب ما تكون إلى تصوير موقف تراجيدى مؤثر، وهذه القصيدة تبدو أكثر تعقيدًا من

قصائد الشعر الملحمى وتتمتع بإستقلال درامى عن الأسطورة التي تدور حولها.

ولقد أصبحت الأغنية الجماعية الإغريقية في عصر سيمونيديس أكثر شعبية وأوسع ثراء من ذي قبل. فإذا كانت هذه الأغنية في الأصل ذات نشأة دينية، أي أنها كانت عبارة عن نشيد ديني يكرم الآلهة في إطار طقوس المعابد. فإنها مع تعدد أغراضها وتطورها لم تفقد هذه الصبغة الدينية. يتحدث سيمونيديس عن مدينة تعانى من إعتداء خارجي أو من إضطراب داخلي فيقول(٢٩١):

د إصغين إلى يا ربات القدر أيتها الجالسات فى أقرب مكان من عرش زيوس وتغزلن بمغازلكن وسائل صلبة وخططا أو خيوطا من كل نوع وفوق كل تصور. أنت يا آيسا وكلوثو ولا خيسيس يا بنات ربة الليل ذوات الأذرع الجميلة الصغين لتضرعاتنا أيتها الربات شديدات الباس فى السياء والأرض.

إبعثن إلينا بروح القوانين ذات الصدر الوردى وأخواتها الجالسات على عروش ناصعة وربة السلام العادلة... ذات التاج.

أنعمن على هذه المدينة بنسيان النكبات التي تثقل صدرها»

تظهر براعة سيمونيديس أكثر ما تظهر في القبريات أو المرثيات فهيو في هذا المضيار لا ينازعه منازع في إحتلال مركز الصدارة، حتى أن البكثير من القبريات تنسب إليه مع أنها منظومة قبل مجيئه إلى الدنيا أو بعد رحيله عنها. وهيو في هذه القبريات يقول في كلهات قليلة ما يمكن أن يقال في كتب ومجلدات بأكملها. وهيو أيضًا في هذه القبريات لا يحفل كثيرًا بالمجد الفردي فيا عدا القليل من الحالات، كها فعل عندما نظم قبرية العراف الإسبرطي ميجيستياس (Megistias) الذي رفض أن يترك رفاقه في بمر ثرموبيلاي وقتل معهم في المعركة. إنه إذن يضع المزايا الشخصية والبطولات الفردية في إطارها الاجتاعي والسياسي. وأبرز مثل على ذلك

179

قبريته التي خلد فيها موت الإسبرطيين الثلاثمائة الذين إستبسلوا في الدفاع عن ممر ثرموبيلاي حتى ماتوا جميعًا. وتقول هذه القبرية:

دأيها الغريب قل للإسبرطيين إننا نرقد هنا طاعة لأوامرهم،

وبالرغم من شهرة سيمونيديس في كتابة القبريات نجده يسخر بمن يحاولون تخليد أنفسهم ببناء التماثيل الضخمة أو شواهد القبور الفخمة (شذرة ٥٨١) إذ يقول:

ه مَنْ مِن أولئك الذين يثقون فى قدرتهم الذهنية سيملح كيلوبولوس من ليندوس عندما يتحدى الأنهار الخالدة والزهور الربيعية اليانعة ووهج الشمس الساطعة، وأشعة القمر الذهبية ودوامات البحر العاصفة... يتحدى كل ذلك بشاهد قبر حجرى ؟ كل الأشياء أقل قدرًا وقدرة من الآلهة فهذا الحجر نفسه يمكن أن تسحقه أيدى بشرية وأجق من ظن أن مثل هذا الحجر يمكن أن يخلد ذكراه»

تعود شهرة سيمونيديس إلى حكمته أكثر من طلاوة شعره، لأن بنداروس تفوق عليه بعذوبة أغانى النصر التي صاغها وبشعبيته التي تمتع بها. يحس سيمونيديس إحساسًا عميقًا بالضعف البشرى إذ يقول (شذرة ٢١٥):

« لأنك إنسان لا تقل قط إنك فاعل كذا غدا وعندما ترى إنسانا سعيدًا لا تقل قط كم من الوقت سيدوم ذلك فحتى الذبابة طويلة الجناح ليست اسرع في دورانها من تقلبات الحظوظ،

ولقد قال سيمونيديس إن الشعر درسم ناطق، وفي قصائده الغنائية نجده. يرسم مشاهدا تخاطب جميع الحواس، فهو يجعل أورفيوس بحوسيقاه يسخر الأحياء والأشياء، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه، والأسماك تتراقص

وهى تقفز من أعماق البحر (شذرة ٥٦٧). فالشاعر بهذا يخاطب حاسة البصر والسمع، وجاء فى وصفه أن صوتًا مفاجئًا كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهبت الربح لنهز أوراق الشجر (شذرة ٥٩٤).

ومع أن سيمونيديس قد أمضى عدة سنوات فى قصور السطفاة من السطبقة الأرستقراطية فإن ذلك لم يصل به إلى حد النفاق أو الجبن، إذ تحدث بقدر كبير من الشجاعة. قيل أن سكوباس ملك ثساليا سأله عن القول القديم المأثور عن بيتاكوس دمن العسير أن تكون فاضلاً». وبالطبع كان الملك يتوقع من سيمونيديس أن يقول دنعم من العسير أن يكون المرء فاضلاً، ولكنك أنت يا صاحب الجلالة قد حققت العسير». بيد أن الذى حدث هو أن سيمونيديس أعطاه درسًا فى الفضيلة. إذ قال له أن ألوان الخير متعددة، فالبعض يراها فى الصحة وآخرون يرونها فى المال وهكذا. ومن ثم فالخير ليس قيمة ثابتة أى لا يوجد إنسان قط خير على الدوام وإلى الأبد. أما الرجل الفاضل فهو من يبذل أقصى ما فى وسعه من أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته أجل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته أحل صالح المدينة، ويعرف ماذا يفعل بالضبط، أى أنه المواطن الذى يحقق ذاته أحل العمل المشترك مع أقرانه من المواطنين (شذرة ٤٢٥ أبيات ٣٤ - ٤٠):

دليس قط وضيعًا أو ذا عقلية فارغة من سكنت العدالة قلبه، العدالة التي تنفع المدينة. إنه رجل فاضل ولا لوم عليه أن أجيال الحمق تتزايد فكل الأشياء في غاية الجهال

ولدت الشاعرة كورينا فى تاتاجرا بإقليم بويوتيا، وهناك رأيان فى تاريخ حياتها أحدهما يقول بأنها معاصرة لبنداروس، والثانى يعتبرها من أهل العصر الهيللينستى اى عاشت بعد عام ٣٠٠، ووفقًا للرأى الأول أبدت كورينا لبنداروس الشاعر الشاب بعض إشارات التودد والحب، ويقول أصحاب هذا الرأى أنها ولدت فى منتصف القرن السادس، فهى تكبر بنداروس سنًا وكانت تنظم قصائد تروى فيها أساطير

بويوتيا في أسلوب بسيط وواضح، فكتبت قصيدة عن حرب السبعة ضد طيبة (شذرة V Dieh V)، وتمتعت بشهرة محلية كبيرة. وإذا كان لنا أن نصدق بلوتارخوس فإن كورينا أخذت على بنداروس في شبابه أنه لا يهتم بسرد القصص الأسطورى في قصائده وركز جهوده على الزخرف اللفظى، في حين أنها ترى أن أسمي وظيفة للشعر هي صياغة الأسطورة. ولقد أخذ بنداروس نقدها هذا مأخذ الجد ونظم أغنية ضمت عدة أساطير دفعة واحدة. فضحكت كورينا وقالت: «على المرء أن يبذر البذور بيده، لا أن يفرغ كيس حبات البذور دفعة واحدة (٢٠٠)».

أما أصحاب الرأى الثانى فيرى أن كورينا التى عاشت إبان العصر الميللينستى كانت معروفة لدى فقهاء الإسكندرية بسبب اللهجة التى كتبت بها الشعر. إذ عبر على إحدى البرديات فى الأشمونين بمصر - وهى محفوظة الأن بمتحف برلين - وعلى هذه البردية قصيدتان إحداهما (شذرة ٤) تصف مسابقة فى الغناء بين جبلى كيثايرون وهيليكون. ولقد هزم جبل هيليكون فى هذه المسابقة نما يعنى أن السباق فى الواقع كان بين فن الشاعرة وفن هيسيودوس. ولوحظ أن نص هذه الشذرة بمشل فسن المجاء المعروف فى بويوتيا والذى طرأ عليه تعديل فى القرن الشالث. ولذلك فيان أصحاب هذا الرأى يقولون بأنه لو سلمنا بأن كورينا عاشت إبان القرن الثالث. فإن الشذرات المتبقية منها قد تعرضت للتعديل والتبديل إبان القرن الثالث.

إنحدر بنداروس من أسرة نبيلة فى بويوتيا وإحتفظ دومًا بميوله الأرستقراطية، إذ ظل يتفاخر بنسبه الحقيق أو الوهى للأسر النبيلة فى إسبرطة وثيرا (سانتوريني) وقورينة (الشحات بليبيا). ولد حوالى عام ٧٢٥ أو ٥١٨ فى قرية صغيرة بالقرب من طيبة تسمى كينو سكيفا لاى (Kynoskephalai). تعلم فن الشعر على يد عمه (أو خاله) سكوبيلينوس ثم ذهب بعد أن تعدى سن العاشرة إلى أثينا حيث تلقى العلم على أيدى لاسوس من هيرميون وأبوللودوروس وأجاثوكليس والتيق بأيسخولوس.

ظل طول حياته مخلصًا لعبادة أبوللون وآلهة بويوتيا المحليين. ذهب إلى صقلية عام ٤٧٦ بدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. كان بنداروس يعشق الحياة الدورية وربطت بينه وبين أهل جزيرة أيجينا أوثق روابط الصداقة والحب. مات فجاة وهو

يناهز الثمانين في مسرح أرجوس عندما وضع رأسه على ركبتى صديقه الغلام الجميل ثيوكسينوس ذات يوم من عام ٤٣٨.

فى عام ٤٨٠ وإبان معركة سلاميس عندما غزا الملك الفارسى إكسركسيس البلاد كان بنداروس فى الأربعينات. ويقال إنه تعاون مع الفرس الغزاة لأن مدينته - لسوء حظه - كانت قد إتخذت نفس هذا الموقف. ويستشهد بعض الدارسين على ذلك بفقرة من الشذرات المتبقية لنا منه (رقم ٣ Puech) والتى يقول فيها:

«إن الحرب شيء عمتم لمن لم يعرفوا عنها شيئًا أما الذين خبروها حقًا فيشعرون برجفة في القلوب عند إقترابها».

وهذه الشذرة تذكرنا بالقول المأثور الذي حفظه لنا الفقيه الهولندى ديـزيديريوس إرازموس (٢١) في كتابه «المأثورات» (Adagia)، أي «الحرب للديلة لمن لم يسلقها» (باللاتينية dulce bellum inexpertis). ومها يكن من أمر هذه السرواية فإن الشاعر بعد إنحسار الغزوة الفارسية أشاد بشجاعة الإغريق وتغنى متباهبًا بتحرير البلاد على يد أبطال الحرب ولا سيا في البيثية الأولى والإستمية الخامسة والسابعة. وعلينا أن لا نتعجب من موقف بنداروس لأن كهنة معبد أبوللون في دلني فعلوا نفس الشيء، ونصحوا بقية الإغريق أيام الحرب بالخضوع للنير الفارسي الذي لا يمكن إتقاء شره ولكنهم كذلك بعد تحقيق النصر للإغريق الساحق تغنوا بامجاد فسرسان المقساومة وبطولاتهم .

وأول قصائد بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيئية العاشرة المنظومة عام ١٩٨ وكان الشاعر في سن تناهز الخامسة والعشرين تقريبًا. حقًا إنها ليت من روائعه إلا أنها - برأى بونارد - تستحق العناية من جانب الدارسين لأنها تكشف عن كل خصائص مؤلفها فكرًا ودينًا، ولا سيا تكريسه نفسه وفنه لأبوللون وكذا إعجابه بإسبرطة وإمتداحه للفضيلة المكتسبة (٢٧). وفي عام ١٨٦ نظم بنداروس البيئية السابعة تمجيدًا لميجاكليس من أسرة ألكمايون والذي كان عكومًا عليه بالنفي، وفي عام ١٧٦ نهب إلى صقلية حيث نظم الأوليبية الأولى والثانية والثالثة، وفي الأوليبية الشانية تظهر تأثيرات العقيدة الأورفية السائدة في صقلية، وهناك ربحا نبظم أيضًا النيمية الأولى والتاسعة، وبعد عودته من صقلية نظم بنداروس الديثورامبوس المشهور تكريًا

لمدينة أثينا (شذرات ٦٤ - ٦٥). ثم نظم قصيدة يمدح فيها أحد ملوك مقدونيا (شذرة ١٠٦). أما البيثية الرابعة والخامسة فقد نظمتا من أجل ملك قورينة عام ٢٦٤ - ٢٦١. وآخر أشعار بنداروس المعروفة بالنسبة لنا هي البيثية الثامنة وتورخ بعام ٢٤٦ والنيمية الحادية عشر وشذرة رقم ١٠٨. وفي أشعاره كان بنداروس لا يلتزم دومًا بالبنية الثلاثية.

عرف علماء الإسكندرية أشعار بنداروس وجعوها في سبعة عشر كتابًا ووصل إلينا ما يقرب من ربع هذه الأشعار، أي أربعة كتب عبارة عن 48 أغنية نصر في الألعاب الأوليمبية والبيثية والإسشمية والنيمية و11 أغنية لأهل جزيرة أيجيبا المكان الذي شعر فيه بالراحة أكثر من غيره. أما أهل صقلية فقد فازوا من بنداروس ب ٢٦ أغنية. ووصلتنا أيضًا بعض أغافي النصر التي صاغها للأبطال الفائزين في الألعاب الرياضية. ومع أن هذه الأغافي في حد ذاتها لا تعطى فرصة كبيرة للتنويع والتجديد بسبب تكرار نفس المعاني في كل القصائد تقريبًا، بيد أن عبقرية بنداروس الفلة هي التي جعلت من هذا المضمون المتكرر أشعارًا رائعة. لأنه نجع في إدخال موضوعات أسطورية متجددة ومتنوعة، وربحا فعل بنداروس هذا بإيجاء من كورينا كها سبق أن ألهنا.

صارت الأغنية على يد بنداروس لا تتحرك نحو هدفها مباشرة، وإنما تدور حول الموضوع وتطور جوانب مختلفة فيه على نحو متتابع ومطرد. وقد يرسم الشاعر مجموعة من الصور الشعرية المتنامية فى وقت واحد. على أن أية أغنية بندارية لا تمجد البطل الذى إنتصر فى الألعاب - كسباق الجرى أو الملاكمة - فحسب بل يمتد التمجيد إلى أفراد أسرته جميعًا وكذا موطنه. فهو يمدح المدينة التى أنجبت مشل هذا البطل، ثم يورد قائمة بالإنتصارات الرياضية وغير الرياضية التى سبق لهذه المدينة أن حققتها. ثم يعبر بنداروس عن مشاعره الخاصة ويورد قولاً سائرًا أو حكمة مأثورة مناسبة ليخم بها القصيدة.

يضاف إلى ذلك أن نغمة دينية تسود أغانى بنداروس، فهى إذن ليست قصائد ملح وثناء على المنتصر فحسب بل لها جانبها الديني. ولا يقتصر شعور الشاعر الديني على الإستهلال بالإبتهال إلى أبوللون أو زيوس، وإنما تحاول كل قصيدة

بندارية أن تعطى تفسيرا دينيا للحياة. وينزع تعدد الآلهة فى نظام بنداروس الدينى إلى نوع من الوحدانية حيث يبرز زيوس ربا للأرباب بلا منازع، فهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون أى إعتراض منهم. وهناك ملمحان مهان فى شعر بنداروس، الأول يتمثل فى عظمة وعدل أبوللون الذى كان الشاعر نفسه خادما فى معبده. والثانى هو إصرار بنداروس على إظهار إستقامة الآلهة. فهو يرفض رفضا قاطعا وينسفى نفيسا مؤكدا أية أسطورة تسىء للآلهة (راجع الأوليمبية الأولى بيت ٥٦ وما يليه، والأوليمبية التاسعة بيت ٣٥ وما يليه، والأوليمبية أو للقوانين الوضعية التى يخضع لها البشر. ومن ثم ينبغى أن لا تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية. إن الخضوع لقوة أفروديتى - ربة الجال والحب والتناسل الجبارة - حتى من قبل الآلهة ليس عارا. كها أن النساء اللائى يخضعن أو يستجبن الجبارة من يطارحهن الغرام من الآلهة لسن ملومات.

وإذا أردنا أن نعطى مثلا على تقنية بنداروس (٢٣٠) ونيظام عمله علينا أن نحلل النيمية الأولى. إنها قصيدة موجهة إلى خروميوس من أيتنا، اللذي فباز في سبباق العربات في مهرجان الألعاب النيمية عام ٤٧٣ تقريبا. ويبدأ الشاعر الأغنية بمدح سيراكوساي (سراقوصة)، لأن طاغيتها هيرون هو الذي كان قد أسس مـدينة أيتنــا. ثم يشرع في منح خروميوس في إطار أسطوري. إذ يقول الشاعر أن هذا البطل «سينثر المجد ؛ على أرض صقلية ، التي كان زيوس قد أهداها إلى بسرسيفون واعدا بأن تكون هذه الجزيرة شديدة الخصب والعطاء لا من حيث الزرع والضرع فقط بل من حيث الرجال الأبطال كذلك. ثم يعود الشاعر من هذا الإستطراد الأسطوري إلى خروميوس ثانية فيقول إنه ليس شجاعا مقداما فخسب بـل هـو كريم بـطبعه، حكيم في رأيه وينفق ثروته كما ينبغي بتعقل وتبصر، وهو بدلك يكسب الشهرة ويحظى بالصداقة ويفيد من يصادقهم. ذلك أن «في الصداقة تكمن آمال كثيري الأعباء ١. ثم يحدث إنتقال مفاجئ - وإن كان مميزا لبنداروس - فهو يستغل فرصة وجود أو ورود كلمة «كثيرى الأعباء» (polyponon) ليتطرق إلى أشهر أبطال الإغريق من حيث الأثقال التي ألقيت على ظهره والأعباء التي نهض بها، ونعني هرقل الذي قام بالأعمال الإثنى عشر المشهورة، وينفق بنداروس بقية القصيدة في سرد بعض تفاصيل هذه الأسطورة، مبتدنا من مهد هرقل حيث قتل الثعبانين الللذين ارسلتها هيرا ليقتلاه طفلا رضيعا. ويصف لنا كيف أن الوالدين إستشارا العراف تيريسياس الأعمى الذي تنبأ له بمستقبل زاهر ينتهى بالتأليه الباهر، ومن المعتاد أن ينهسى بنداروس قصيدته بالحكمة المستفادة من معزى الأسطورة التي يرويها، ولكنه هذه المرة رأى أن أسطورة هرقل كما سردها كافية لتوصيل الحكمة الستى أراد أن ينقلها لمستمعيه.

وفى كثير من الحالات تكون الأسطورة نفسها ذات صلة وثيقة بأسرة البسطل المحتق به أو بمدينته. فمثلا عندما يتغنى ببطل من جزيرة أيجينا لابد وأن تسكون الأسطورة التي يتطرق إليها الشاعر متعلقة بأياكوس وسلالته. وفي بعض الأحيان تكون للأسطورة صلة واهية بالبطل ومدينته. وفي أحيان أخرى ولاسيا في الأغاني القصيرة لا توجد أسطورة على الإطلاق ومثال ذلك الأوليمبية الثانية عشر.

حقا إن إستخدام الأساطير في الشعر الغنائي تقليد قديم عرف منيذ الكمان، وقد يكون من الموروث الملحمى أو ما قبل الملحمى. ولكن بنداروس له طريقته الخاصة والمميزة في توظيف الأساطير، فهو بها يربط الحياضر بسلاضي. في البيثية الرابعة يحكى قصة السفينة أرجو لأن راعيه وولى نعمته ملك قورينة أركيسيلاس الرابع كان يزعم أنه سليل أحد أبطال هذه المغامرة البحرية. وفي البيثية الحادية عشر المنظومة عام 201 يتحدث بنداروس عن قتل أوريستيس لأمه كليتمنسترا إنتقاما لأبيه أجاممنون. وكان في ذهن الشاعر أن أثينا التي غزت طيبة وإستولت عليها ستنال العقاب يوما ما. وفي الإستمية الثامنة المكتوبة عقب الغزو الفسارسي مباشرة أي عام 2٧٨ يتحدث بنداروس عن الخطر الذي قد يتهدد الأوليمبوس لو أن زيوس أوبوسيدون تزوج من ثيتيس وأنجب ولدا يفضله قوة وعظمة. إنه إذن بهذه الأسطورة يصور الخطر الذي تخلصت منه بلاد الإغريق أي الغزو الفارسي.

وف لحظات النشوة التي تعتور البطل الرياضي بعد إنتصاره يقترب هذا الإنسان من الألوهية. أما الأغنية البندارية التي تمجد هذا البطل فيكتنفها جو إلهى عام أيضا. يتحدث بنداروس في أغانيه بشيء من التلهف أو التشوف للباضي الأسطوري أي الحنين إلى النعيم المفقود، عندما حضر الآلهة حفل زفاف بيليوس على ثبتيس أو زفاف كادموس على هارمونيا، فعندئذ أمسك أبوللون نفسه بالقيثارة ليعزف الألحان

ويغني أغانى الزفاف. ويعنى بنداروس بهذا أنه من خلال أغانى النصر التي يسظمها للأبطال الرياضيين يقربهم من الألوهية، فيجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السهاء، أي أنه يؤله أبطاله. في إستهلال البيئية الأولى (أبيات ١-١٢) المنظومة عام ٤٧٠ من أجل هيرون طاغية سيراكوساى (سراقوصة) يخاطب ينداروس قيثارته ويقول أن الموسيق والغناء يدبجان الأرض بالسهاء:

اأيتها القيشارة الذهبية يا كنز أبوللون وربات الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج تتجاوب مع أصدائك القدم الخفيفة، وتشيع البهجة من ألحانك الَّتي تشد المغني قائد رقصتنا فيصلح بالإستهلال على أوتارك المهتزة. بوسعك أن تخمدي أوار شعلة الصاعقة الخالدة وبوسعك أن تجعلي الصقر ينام على صولجان زيوس وقد أرخى جناحيه السريعين على جانبيه. لقد أسدلت غلالة سحرية على ملك الليور، على منقاره ورأسه. سلبته عقله ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتمأ لذيذأ إنه يغط في سبات عميق، يعلو وينخفض ظهره الرشيق في إيقاع رخيم. لقد قهرته أغنيتك السابحة وحتى آريس العنيف قد ألق سهامه الصلبة المدببة جانبا وأسلم نفسه لنعاس خفيف. إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الألهة بفضل سلطان إبن لاتو ابوللون وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح، فبنداروس إبن الأرستقراطية البار لابد وان يرى ان الشعر إلهام مسن قبسل الألهة، إنه هدية السهاء له، فضلته به على غيره. ولكنه كان يرى أيضا أن عليه أن يكثف جهوده ويحسن إستغلال ما وهبته ربات الفنون. إنه يطلق على نفسه لقب «نهى ربات الفنون» أى المتحدث بإسمهن. لقد وهبنه شيئا وعليه أن ينميه ويرتبه ويحافظ عليه، تماما كها تفعل كاهنة معبد دلنى بالنسبة لنبؤات أبوللون. هذا ويشبه بنداروس الشاعرين سيمونيديس وباكخيليدس بغرابين ينعقان أما هو فشل طائر زيوس الأسطورى والمقدس له صوت رنان:

د إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة تظل ثرثرتهم مضطربة وبلا جدوى مثل هذين الغرابين في مقابل طائر زيوس السهاوي،

ينادى بنداروس بضرورة تزيين القصيدة الغنائية لكى تكون جميلة الشكل ويقارنها بالمدخل السقوف لمعبد له بريق لامع، أو بقطعة من الحلى صنعت من السلهب والمرجان والفضة، أو بثوب منسوج أو بتاج من زهور. والأغنية عند بنداروس كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار. والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة عققة. وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار. وما من شاعر تحدث بمثل هذا التحديد عن شعره مثل بنداروس. وما من شاعر عول كثيرا على أن يفهمه جمهوره من الأرستقراطيين أى الملوك والأمراء مثل بنداروس.

ولقد حدد بنداروس بوضوح شديد وظيفة الشعر. فهى عنده أن يخلد أعبال الأبطال للأجيال القادمة. وهو بللك يعيد إحياء المفهوم الهومرى القديم. إذ يعتقد بنداروس أنه بدون الأغنية ستظل الأعبال الجليلة منسية فى غياهب البظلام وطيات الزمان وستضيع. لقد بقيت لنا أمجاد الماضى وعرفناها بفضل تغنى الشعراء بها. فالأغانى قادرة على أن تمنح الشهرة للأموات، فيحيون بعد الموت، إنهم على الأقبل يعيشون على السنة الناس وفى ذاكرتهم، ويظن بنداروس أن إخو (Echo الصدى) تحمل صوت الأغانى إلى القبور وإلى العالم السفلى، فيسمع الموتى هناك أخبسار

أمجادهم ويتمتعون بخلودهم. يتحدث عن الألعاب السرياضية فيقسول في إفتتساحية الأولى (أبيات ١ ـ ٦):

الماء هو أفضل الأشياء والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء وبالنسبة للإنسان قد يكون أفضل من أى شيء آخر الثراء ولكن إن كان عليك يافؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية فلا تبحث عن شي آخر ولا حتى عن النجوم فى السهاء الصافية إذ لا شي يفوق الشمس دفء والنصر الرياضي فى دوامه الخالد كالماء وكالذهب فى بريقه اللامع وكالشمس

فلا غرو إذن ما دامت هذه نظرة بنداروس للألعاب الرياضية والانتصار فيها أن القصائد الباقية الكاملة من أشعاره هي كلها أغان نصر في هذه الألعاب. ولابد من التنويه إلى أنه لا يهتم بهذه الألعاب في حد ذاتها، ولا حتى بالمهارة التي يظهرها البطل في أثنائها إلا على أنها فرصة متاحة لإختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية. ولا يفوتنا ما يبذله بنداروس من جهد، فهو يضع كل قواه في هذه القصائد، ويجاول أن يوسع في أفقها ويعمقها لكي تغطى أوسع رقعة بمكنة من الفكر والخيال. ويتخذ من هرقل بطله أو مثله الأعلى لأنه سب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح والعمل النشط. (٢٤) ويعتقد بنداروس أن لحظة إنتصار البطل الرياضي تقترب كثيرا من التأليه، أما أغانيه فهي التي تكمل المسافة.

ويؤكد بنداروس أنه لا يقول إلا الصدق لأنه يرى أن هذا هو واجب الشاعر ووظيفته فى الحياة، وهكذا يبدو بنداروس وكأنه ياخذ على كل من هوميروس وهيسيودوس أنها فى أشعارهما يسردان عن الألهة أمورا غير لائقة، إنه يستنكر قول هيسيودوس بأن ربات الفنون الملهات بالشعر يمكن أن تقول الأكاذيب، وأنكر بنداروس الأسطورة التى تحكى أن تانتالوس قدم إبنه بيلوس طعاما للألهة، وأن ديميتر أكلت جزءاً من كتف هذا الطفل ظنا منها أنه لحم حيوان مقدم كقربان، بل

إنه ينكر أن يكون هرقل \_ بطله المفضل \_ قد حارب أبوللون وبوسيدون وآريس، يقول (الأوليمبية الأولى أبيات ٥٢ \_ ٥٣))

لا... لست أنا من يقول
 إن لأى إله من الآلهة المباركين معدة شرهة
 أنا أتحاشى مثل هذا القول
 فن يتحدثون عنهم بالسوء لهم عذاب أليم»

وبنداروس عن طريق الرمز الأسطورى يوضح أن البهجة الآدمية شبه الإلهية ساعة النصر الرياضى لا يعوقها عائق إلا من نفس الإنسان، فهو إما يسى إستخدام قدراته أو يثير حسد الآخرين، ويؤكد بنداروس الضعف الإنساني أمام جبروت المجد الإلمى، فالإنسان قصير العمر وهو بعد الموت لا أمل له في ثواب أو خلود مثل الألمة، ويقول بنداروس (البيثية الثامنة أبيات ٩٥ ـ ٩٧):

احياة الإنسان يوم زائل، ماذا يكون؟ أو ماذا لا يكون؟ إنه طيف في الحلم إنه إنسان، ولكن عندما يهديه زيوس البهجة تلمع الأرض بالضياء وتصبح الحياة حلوة كالعسل»

وعن الفرق بين البشر والآلهة يقول بنداروس (النيميسة السسادسة أبيسات ١ \_ ٥):

البشر والآلهة من سلالة واحدة كلاهما من نفس الأم التي منها نأخذ أنفاس الحياة ولكن الفرق فى القوة بيننا لا حدود له؛ فأحد الطرفين لا شئ والطرف الآخر أبدى الصلابة يسكن مسكنا ثابتا، لا يهتز ولا يفني »

ويتميز بنداروس بتشبيهاته القوية. فهو يقول عن الأغان أنها «سيدات القيثارة» ( anaxo phorminges الأوليمبية الثانية بيت ۱). ويصف خيول السباق بانها

«العواصف ذات الأقدام» (aello podon النيمية الأولى بيت ٦). واللهجة الغالبة فى شعره هى الدورية مع تأثيرات من الموروث الملحمى وأصداء للهجة البويوتية المحلية والتى تعد تنويعا للأيولية. وبالنسبة لبنداروس الفلاسفة هم «من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج» (شلرة ٢٠٦). وبالنسبة له أيضا كان كسوف الشمس نذير شؤم (شدرة ٢٠٧). ومن هاتين المقولتين نرى أنه أبعد من أن يكون فيلسوفا.

وباكخيليديس بن ميديلوس (Midylos) هو إبن أخت سيمونيديس، ولد في يوليس بجزيرة كيوس، وربما تتلمذ على خاله هناك. يصغر باكخيليديس بنداروس بحوالى عشرة أو إثنتي عشر سنة إذ ربما ولد عام ٤٢٥ أو ٥٢١. ونني باكخيليديس من كيوس ربما على إثر ثورة دبحوقراطية قام بها الحزب المؤيد لأثينا، المهم أن الشاعر إستقر في البلوبونيسوس. ولكنه كان قد أرسل أغنية نصر إلى هيرون طاغية سيراكوساى الذي أحب أن يحيط نفسه بالشعراء الغنائيين فإستدعى باكخيليديس. وهناك وجد المشاعر نفسه جنبا إلى جنب مع خاله سيمونيديس ومع بنداروس عما أدى إلى إشعال نار التنافس الشعرى بينهم، وبالفعل تعكس بعض قصائد باكخيليديس وبنداروس هذه الروح ولاسيا البيئية الثانية (أبيات ٧٢ - ٧٣) والنيمية الثائة أبيات ٧١ - ٨٣) لبنداروس.

وفى الحقيقة فإنه حتى عام ١٨٩٧ كان باكخيليديس مجهولا فلا يعرفه دارسو الأدب الإغريق سوى بالإسم. وفى السنة المذكورة نشر العلامة فريدريك كينيسون (F. Kenyon) بردية كبيرة كانت قد أرسلت إلى المتحف البريطان بعد أن تم العشور عليها فى مصر أواخر عام ١٨٩٦ فى القوصية. وكانت تضم ثلاثة عشر أغنية من أغانى النصر وستة أناشيد ديثورامبية. وهكذا أصبح باكخيليديس شاعرا معروفا لنا من خلال أشعاره نفسها - ولو أنها شذرات قليلة - والفضل فى ذلك يرجع لرمال مصم.

ومن هذه النصوص التي وصلتنا عرفنا إلى أى مدى تقدم فن الشعر الغنائ الجهاعى. ومن سوء حظ باكخيليديس أنه دائما يتعرض فى دراسات النقاد للمقارنة ببنداروس، حتى أن البعض يعتبره «بنداروس من الدرجة الثانية». وهذا يعنى أنه لم يلق بعد التقدير المناسب. ولقد عُزى إلى باكخيليديس نفسه أنه قال عن

بنداروس بأنه «نسر» أو «صقر»، أما هو نفسه «فعندليب كيوس». وفى الواقع نلاحظ أن موضوعات باكخيليديس هى نفس موضوعات بنداروس بيد أن لغته أسهل وأوضح. أما أفكاره فهى أكثر شعبية من أفكار بنداروس الأرستقراطى. وهو يعبر عن هذه الأفكار على نحو أكثر إثارة للبهجة والمتعة. كها أنه يسرد الأساطير بأسلوب بسيط ومباشر مثلها فعل عندما قص أسطورة اللقاء بين هرقل وشبيح ملياجروس فى العالم السفلى (الأغنية الخامسة أبيات و٥٠ مايليه). ويبدو أنه كان يقلد بنداروس، أو ربما يرجع التشابه إلى أنها نهلا من نفس النبع وتناولا نفس المؤضوعات.

لا ينزل المديح في أشعار باكخيليديس إلى حد النفاق، ولكنه يقف عند مستوى الكياسة وقواعد السلوك المتمدين. وهو يتمتع بروح السخرية التي يفتقدها بنداروس. ولمجد ذلك في أحد أغانيه للولائم (skolia) الموجهة لألكساندروس الأمير المقدوني بن أمينتاس (٣٠٠) وهي تصور حالة الزهو والنشوة التي يمر بها إنسان مخمور. وإستوحى باكخيليديس قصيدتين من أسطورة ثيسيوس. الأولى هي الأغنية السابعة عشر بعنوان والغلمان وربما تكون أغنية نصربايانية وتدور حول رحلة ثيسيوس ألى كريت. أميا الثانية فهي الأغنية الثامنة عشر، وهي على الأرجح ديثورامبوس بعنوان وثيسيوس لأنها عبارة عن حوار غنائي بين الجوقة وأيجيوس والسد ثيسيوس. ويضبع هدا الديثورامبوس أقدامنا على أعتاب التراجيديا. ويبدو أن باكخيليديس قمد نظم مثل خاله سيمونيديس أغاني ديثورامبية للمسابقات الستي كانست تقام في أثينا. وفي الديثورامبوس المشار إليه توا يبدو أن أيجيوس كان يقوم بدور قائد الجوقة.

ويرى بعض النقاد أن باكخيليديس هو أحسن من يروى الأساطير بين الشعراء المناثيين. فهو يمكى للطاغية السراقوصى هيرون قصة كرويسوس (قارون؟) ولاسيا بهايتها عندما هزمه قورش إمبراطور الفرس فبنى لنفسه كومة حرق نام فوقها ومات. يقول باكخيليديس (الأغنية الثالثة أبيات ٥٣ – ٥٦):

دولكن ما أن إندلعت النيران وشبّت فى الحرقة بنهم عنيف حتى أرسل زيوس سحابة داكنة عملة بالأمطار



صحل ١١ ديونيسوس وأريادني وثالثهها إله الحب إيروس غلى كأس يؤرخ بعام ٢٠٠ - ٣٩٠ ق. م، عثر عليه في نولا ويحفظ الآن بالمتحف البريطاني

#### فأطفأ الشعلة الصفراء،

وهنا نرى باكخيليديس شاعرا يحب الإثارة ويعرف كيف يحققها. وهو لا يعتبر نقسه - مثل بنداروس - صاحب أفكار علوية أو معلما أو نبيا يتحدث بإسم ربات الفنون.

ولقد إستبق باكخيليديس سوفوكليس ومسرحيته «بنات تراخيس»، عندما تحدث عن ديانيرا التي أرسلت لزوجها هرقل ثوبا مغموسا في دواء سحرى إتضح فها بعد أنه سم قاتل وحارق، ويقول عنها (الأغنية السادسة عشر أبيات ٣٠ – ٣٤)

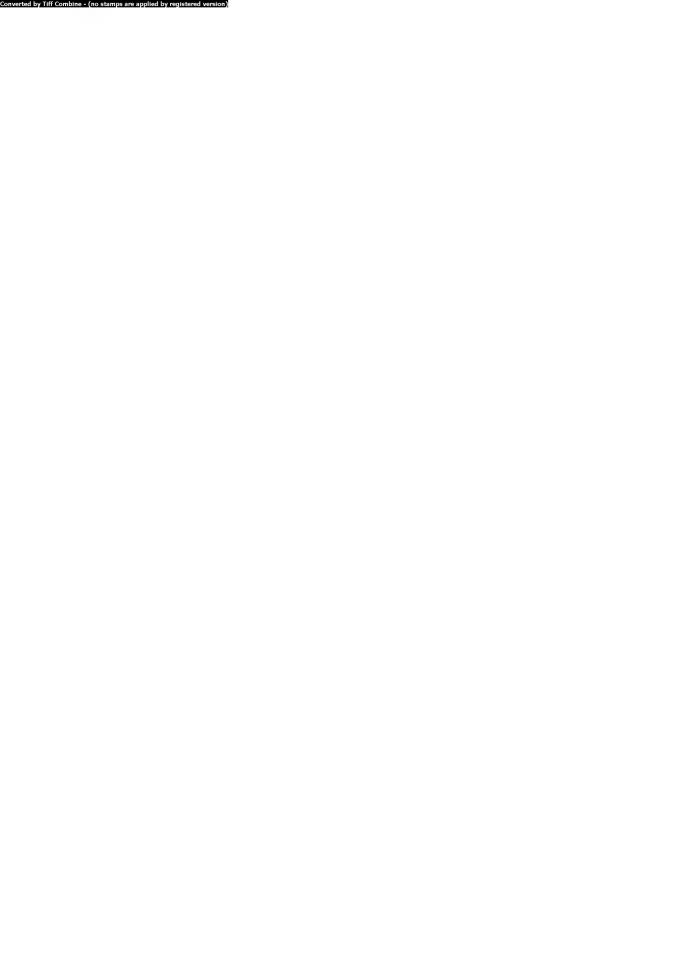
« يالحظها المنكود، ذات المصير السيء! ماذا دبرت؟ لقد حطمتها الغيرة العنيفة والغطاء الكثيف الذي يحجب احداث المستقبل»

لقد نظم باكخيليديس أغانى نصربايانية وأغانى مواكب وعلريات وهيبوزخهاتا وقصائد مديح. وبموته إنتهى العصر اللهبي للشعر الغنائى ولكنه كان بمثابة همزة وصل بين الشعر الملحمى والدراما.

# الب اب الشالث

الدراما قة النضج الشعرى

د الألم درس ، أيسخولوس دوالجال ألم ، سوفوكليس



# الفصت ل لأول

## الولادة الطبيعية للدراما ١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية

بادئ ذى بدء لابد وأن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم ممن بين الشعوب القديمة .. هم الذين عرفوا الدراما في أكمل صورها، وأن أي مسرح عند غيرهم من القدامي أو المحدثين موصل إلى مرحلة من النضح يدين لهم بالوجود. حقا أن شعوبا أخرى كثيرة عرفت ما قمد يعمده بعض المدارسين غمير المدققين مسرحا، وما لا يعدو في الحقيقة عن كونه بذورا درامية صالحة لـالإستنبات والتطوير ولكنها قط لم تصل إلى ذلك لسبب أو لآخر. وفي الواقع فإن كافة الفنون الشعبية لدى جميم الحضارات القديمة دون إستثناء تقريبا تتضمن نواة الدراما، ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تطرح الثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى في بلاد الإغريق، أما لماذا بسلاد الإغسريق بالذات؟ فإننا في هذه السطور نجيب ببساطة شديدة على هذا السوال المعقد وكتمهيد لهذا الباب، الذي قد يعد برمته الإجابة المقترحة على نفس هذا السوال المطروح. أما الإجابة البسيطة فهي أن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية درامية بالدرجة الأولى. وهذا يعني أن بذور الـدراما مـوجودة في طريقة تفكيرهم وأسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهـذا مـا يـظهر واضـحا في اساطيرهم وملاحمهم واشعارهم التعليمية والغنائية، بحيث يمكن القول بأن الشمر الدرامي جاء تكثيفا مركزا لكل ما سبق أن أنجزوه في هذه المجالات جميعا.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور

الديني الوجدانى، فإن الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بال تؤكدها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسوس إله الخمر، ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية إلا أنه لا يعد من أقلمها، بل من أحدثها بدليل أنه لم يذكر سوى أربع مسرات في ملحمتى هوميروس(١) حيث لا يلعب دورا مها ولا بارزا فيها، بل ولا يدخل في دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة. ويقول هيرودوتوس أن الإغريق تعلموا إسم «ديونيسوس» في وقت لاحق للفترة التي عرفوا فيها أسماء الآلهة الآخرين (١). وتدل طقوس عبادته على أنه جاء إلى بلاد الإغريق عن طريق القبائل نصف الإغريقية بآسيا الصغرى أي الفريجيين والليديين. فالأغنية الديثورامبية التي كانت تلق تكريما له كانت في الأصل الفريجيين والليدين. فالأغنية الديثورامبية التي كانت تلق تكريما له كانت في الأصل تنظم لتؤدى على أنغام الموسيق الفريجية(١٠٠٠). كها أن السطابع السوجداني الجزئ تنظم لتؤدى على أنغام الموسيق الفريجية(١٠٠٠). كها أن السطابع السوجداني الجزئل قد دخل بلاد الإغريق من الشهال مرورا بطراقيا وبويوتيا، بدليل أن هذه العبادة الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية الجديدة واجهت مقاومة شديدة في مدينة مثل طيبة. وهذا ما يتضح من مسرحية يوريبيديس «عابدات باكخوس» وهو إسم آخر لديونيسوس كها سنرى.

والطابع الرئيسي لديونيسوس أنه إله رينى، يرعى الخضرة ويحمل لقب «حامى الأشجار» (Dendritis)، كما يحمى كافة المزروعات وكل الخضروات ولاسيا الفاكهة. وهذا يعنى أن الكروم الذي إرتبط به ديونيسوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التي جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتنى بكل الفواكه ولاسيا ذات الطبيعة الناعمة الطرية والتي تعتمد في بقائها على الرطوبة. ولسذلك حمل ديونيسوس لقب «المزهر» (Eukarpos) و «المثمر» (Eukarpos) و «المورق» (Dasyllios) و «المورق» (Eukarpos) و «المؤرق» (Anthios) و «اليانع» (و «اليانع» (Anthios). وهو أيضا الإله «الخير» (Euergetes)، «طيب النصيحة» و «اليانع» الذي علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البستان. وبما لا شك فيه أن فصل الربيع – من بين الفصول الأربعة – هو أزهى الأوقات وأنسب المواسم لظهور أفضال هذا الإله. فني الربيع يوقظ هذا الإله الأرض من سباتها الشتوى العميق، أفضال هذا الإله. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قسوى الإخصساب في السطبيعة. الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسوس يمثل كافة قسوى الإخصساب في السطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر في الرجل (phallos) رمزا مها في طقوس عبادته.

وديونيسوس هو فى المقام الأول إله الكروم ومخترع النبيذ، ولهذا قدسه البشر ووضعوه فى مصاف أكبر القوى الخيرة. لأنه بفضل هذا الإختراع الجليل خلصهم من الكثير من الآلام والمتاعب وجلب لهم المتعة والسرور وألوان المرح. فخلعوا عليه لقب «المخلص من كل الهموم» (Eleuthereus) أو ببساطة «الخلص» لقب «المخلص من كل الهموم» (Eleuthereus). وإعتقد الإغريق أنهم بمساعدة ديونيسوس والمها الخمر يستطيعون إستثناس قوة الطبيعة المتوحشة وأن يسطردوا العنف والبغضاء ويستبدلوا بها الأمن والوفاق. ذلك أن الأسطورة تقول أن الأسود والنمور هى التى كانت تجر عربة ديونيسوس فى وداعة وسلاسة، وكانت كل وحوش الغابة تسير خلفها فى إستسلام. وتحت إمرة ديونيسوس وبقوة سلطانه خضع الهنود السرابرة لسيادة النظام والقانون.

ولما كانت الخمر هي التي تبعث النشوة في القلوب وتجعل الإنسان يحسن الرقص وقد تلهمه نظم الشعر، فإن ديونيسوس صار مشل أسوللون راعية للموسيق والشعر وحمل لقب والمغنى» (Melpomenos). وأدى ذلك إلى ضرورة التفريق بين شعر وموسيق كل من الإلهين. فأناشيد وأغاني النصر البايانية مسن وحي أبوللون تتمتع بنغم وقور نابع من موسيق القيثار. أي أن الطابع الغالب في شعر وموسيق أبوللون هو الإتساق الشكلي والرزانة في التنغيم. أما شعر ديونيسوس فيميل إلى حيوية موسيق الفلوت ويسمح بحرية أكبر في الإيقاع وكذا التنويع في أساليب اللغة للتعبير عن شتى الأحاسيس. بل نجد في الأشعار الملهمة من لدن ديونيسوس إنتقالاً سريعًا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من الحجون الصاحب ديونيسوس إنتقالاً سريعًا من المرح والنشوة إلى المعاناة والقسوة، من الحجون الصاحب الى الجزل الوجداني. وهذا كله يتمثى مع طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية الى الجنر والنشوة. ومثل هذه الحرية والتنويع، وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصاحبة لإستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمرحية الساتيرية.

وضمت حاشية ديونيسوس ـ التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته \_خليطا من الكاتنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف

والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الأمار ومنضج الفواكه ومبدع الخمسر وراعية الشعر والموسيق. فمن أبرز أتباع ديونيسوس الساتيروى (Satyroi) ونسراهم فى الرسوم الباقية على الأوانى يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos) اللبلاب) وأوينوس (Oinos) الحمر) وكوموس (Komos) المجون وخوروس (Choros) السرقص السدائرى أو المجونة) وجيلوس (Gelos) الضحك) وكروتوس (Krotos دق القدم أو السكف فى الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيبريس (Hybris) النشوة). هذا ويسكن الساتيروى الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهسم بشرى الشكل والنصف الآخر حيوانى، فلهم شعر طويل اشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو والنصف الأخر حيوانى، فلهم شعر طويل اشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو المنصف المخاهى والمتعة الماجنة وكذا الصخب.

ومن أتباع ديونيسوس أيضًا فئة من النساء الباكخيات أو عبابدات بساكخوس (Bakchai) أو المجلوبات (Mainades) أو المجلوبات عدارى ذوات شعر طويل أشعت، يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات صاخبة على أنغام ودقيات الصفائح المدورة (الصنج) ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحرى. ويحملن أسماء مثل أسماء الساتيروى سالفة الذكر - ترمز إلى معان مناسبة لعبسادة ديسونيسوس وطقوسه مثل خوريا (Choreia الرقص) ومولى (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثى (ميثى ومولى (كوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسوس تحمل إسم السيلينوى (Silenoi) وهمم يظهرون فى الرسوم بأجساد ضبخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تم عن حالة السكر وتشى بالفسق اللى يعيشون فيه. إنهم يشبهون الساتيروى المسنين، ويمثلون فعلاً فئية «كبار السن» فى حاشية ديونيسوس أى «شيوخ» الجاعية، ومن أتباع ديونيسوس أيضاً الكنتوروى (Kentauroi) لانهم بمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله بان نفسه أحيانًا فى زمرة الإله ديونيسوس ذلك أن بان إلىه ريق. كما تظهر فى عبادة ديونيسوس بعض الشخصيات الرمزية مشل «الخسريف» الذي يتجسد فى هيئة إمرأة وقور تقدم فواكه الأرض - أى باكورة الفواكه - فى طبق إلى ديونيسوس. هذه هى الصورة التى ينظهر بها «الخسريف» فى السرسوم،

وتظهر ربة السلام إيريني (Eirene) أحيانًا أيضًا بصحبة ديونيسوس. وهي في هذه الحالة تحمل قرن الكثرة (Keras Amaltheias). وبالطبع كثيرًا ما نجد إلى جانب إلىه الحمر العربيد إله الحب والرغبة إيروس جنبًا إلى جنب مع ربات الفنون وربات النعم والخير.

وأقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريمًا للديونيسوس، بيلد أنسا سلنركز الحديث على تلك التي كانت تقام في إقليم أتيكا، وذلك لأنها أكثر إتصالاً بالدراما التي نقدم لها. وكانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضي جاهزًا للشرب، وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوى لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار حلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسوس. وكنانت مهرجانات النسوع الثان تقام شتاء بعد إنتهاء أعمال الزراعة السنوية ويحل موسم الكروم وجني الفواكه. وكان الإحتفال في أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطًا فـلا يعــدو مجرد تجمهر ريني من أجل تكريم ديونيسوس الذي يتضرعون إليه أن يطرح البركة في جهودهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هـذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات اللهبية وحملست على رأسها السلة المقدسة التي تحوى قرابين من الفطائر وتيجان من الزهور لتوضع فموق الأضحية. وتحوى السلة المقدسة أيضًا سكينًا ليلبح بها الماعـز. ووراء الفتـاة كان يسير الباقون وهم يحملون أيضًا بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. وكان بعضهم يرفع عاليًا مسمخة تمشل عضو التلكير أي الفاللوس ورمز ديونيسوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغان تكريًّا للإله، من بين هذه الرقصات رقصة ريفية يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوانات اللي لم يتخلص من شمحمه بعد. وينتهي اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب.

وكان مهرجان الربيع الأصلى الأثيني يسمى أنثيستيريا Anthesteria (عيد الـزهور) ويقع في فبراير من كل عام. وأهم طقس فيه الإفتتاح الـرسمى لـبرميل الخمـر

(pithoegia). بيد أنه في وقت لاحق أضيف إحتفال ربيعى آخر هو مهرجانات ديونيسوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنية الكبرى (ta astika (ta Megala) Dionysia) وتقع في مارس وهي أكبر وأشهر المهرجانات جيعًا. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية في أثينا فكانت تسمى «اللينايا» (Lenaia) أي «أعياد عصر النبيذ» وكانت تقام في يناير. وفي المقابل كان هناك إحتفال شتوى ريني آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى في غضون شهر ديسمبر وأطلق عليه إسم مهرجانات ديونيسوس الصغرى (Ta mikra).

ويبدو أن مهرجانات ديونيسوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. فني كثير من الأماكن ظلت الطقوس كها هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني (orgiasmos) الآسيوي. وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم فوكيس وبويونيا على سفوح جبل البرناسوس وكيشايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والإنجذاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود. وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قم الجبال. وكانت النساء هي التي تقوم بهذه الطقوس العنيفة، إذ يلبسن جلود الغزلان كباكخيات ويضعن الثعابين في شعرهن، والمشاعل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعي، وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار، ويمثلن إصطياد الوحوش وتمزيقها إربًا إربًا وابتلاع لحمها نيثًا<sup>(ه)</sup>. ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجدان الأشبه بالجنون وأسرارها الملغزة وطابعها الشرقى العام لم ترق للأثينيين فإستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يـرى العـلامة هيـج أن هـذه وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأى ونبرز ظهور هذه الطقوس في مسرحية يوريبيديس دعابدات باكخوس، مما يدل على أن هذه الطقوس - التي ربما ظهرت فى مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلى أيدينا - قد لعبت دورًا بارزًا في ولادة الدراما.

#### ٢ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامي

تعدثنا فى الباب السابق عن الديثورامبوس كاغنية جماعية تمثل آخر مراحل تطور الشعر الغنائ، وسنتناول الديثورامبوس الآن كنواة للشعر الدرامي. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريق نفسه بعد مروره فى مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أى الشعر الدرامي الذي فى الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التي لهذا السبب كانت تسمى أحيانًا «تريجوديا» (Trygodia) أى «أغنية تفل أو حشالة العنب». وفي هده الإحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس Komos) وهم يحملون مسخة لعضو التذكير (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى «الأغنية الفاللية» (Phallikon). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلى المشاهدين بإلقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها إرتجالاً، سواء في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بدين الأغاني والمنولوج والديالوج نشأت «الكوميديا». ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائي الفج، إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة هذه وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية وكها يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال.

أما التراجيديا فقد ولدت في مهرجانات ديونيسوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون في حشد كبير لإفتتاح براميل الخمر الجديدة، ويسرحبون بخصوبة السطبيعة المتجددة في هذه الآونة التي تزدان فيها الأرض بالأزهار والثمار. ويستدل العلماء على نشأة التراجيديا من هذه المهرجانات بحقيقة أن العروض المسرحية التراجيدية كانت فيما بعد الملمح الرئيسي لأعياد ديونيسوس بالمدينة، وهي المهرجانات الربيعية الكبرى، بينا لم تدخل التراجيديا في برنامج أعياد اللينايا الشتوية إلا في وقت متأخر نسبيا.

كها أنها كانت في هذه الأعياد تحتل مركزا ثانويا بالنسبة للكوميديا. وهناك دليل آخر وهو أن الديثورامبوس الذي نشأت منه التراجيديا لم يكن له مكان قط في عروض أعياد اللينايا إبان الفترة الكلاسيكية، في حين أنه كان يمثل عنصرا جوهريا ورثيسيا في أعياد ديونيسوس الربيعية بالمدينة. فني هذه الأعياد إعتاد الناس أن محتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسوس مانح الخيرات في أغنية تسمى الديثورامبوس التي نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه.

ويبدو أن الديثورامبوس - كأشياء أخرى كثيرة فى عبادة ديونيسوس - قد وفد أصلا من فريجيا بآسيا الصغرى، إذ كان يغنى بمصاحبة موسيق مؤلفة على النمط الفريجى بواسطة الفلوت (المزمار)، وهى آلة فريجية الأصل على الأرجح. ولقسد وردت أول إشارة للديثورامبوس فى أشعار أرخيلوخوس (شذرة ۷۷)، بيد أنه إزدهر فى طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس مما يعنى أنها كانت مسراكز مهمة فى العبادة الديونيسية. هذا وقد إحتلت الأغانى الديثورامبية مكانة بسارزة فى أعباد ديمونيسوس الربيعية بأتيكا.

والديثورامبوس - كها رأينا في الباب السابق - أغنية جماعية تؤديها جوقة، وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلهات، وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى «تيرباسيا» (Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسي لكلهات الأغنية الديثورامبية فهو أسطورة ديونيسوس، أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائي وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة، ذلك أن المغنين - الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروى أو أية جماعة من أتباع ديونيسوس - كها سبق أن المحنا - لكي يجعلوا الأحداث التي يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية، ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكري إلى النهاية، فهي تعد أكثر فروع الدراما الثيلاث - أي بالمقارنة مسع التراجيديا والكوميديا - قربا من أصلها الديثورامبي، وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذي ينبعث منه والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذي ينبعث منه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين

بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة، بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع.

حقا كانت هناك طقوس عائلة لطقوس ديونيسوس في بلاد الإغريق - بسل وخارجها - مثل تلك الرقصة التي كانت معروفة في جزيرة ديلوس وتسمى كران (krane) وتحاكى قصة هروب ثيسيوس من قصور التيه (اللابيرينئوس)، حيث كان الراقصون ينتظمون في صف طويل ويتحركون إلى الأمام وإلى الخلف أو إلى الداخل والحارج ليصوروا بذلك متاهات اللابيرينئوس. وفي دلني أيضا كان الصراع بين أبوللون وبيثون يقدم في صورة تمثيلية عمائلة. بيد أن أقرب الرقصات الإغريقية جميعا إلى الديثورامبوس هي تلك التي كانت تمارس في كريت، وهي تتصل بمولد زيوس رب الأرباب. فالجوقة هناك كانت ترتدى ملابس جماعة الكوريتيس، وهم في الأسطورة الذين كانوا قد أنقذوا زيوس طفلا رضيعا، وهم بهذه الملابس التنكرية يغنون ويرقصون ويمثلون مراحل القصة كلها. فكرونوس والدزيوس يبتلع كل أطفاله، ريا زوجته تعانى آلام حمل الجنين - زيوس - ثم تلد، الكوريتيس يحاولون إخفاء صرحاتها وبكاء وليدها زيوس الرضيع بدقات قوية على الصنج. وبالفعل يتجحون في إنقاذ الطفل تحت ستار هذه الضوضاء الصاحبة (٢٠).

بيد أن أسطورة ديونيسوس هي التي - أكثر من غيرها - حفلت باحداث صالحة للتمثيل في إطار الديثورامبوس: ميلاده العجيب، تربيته فوق جبل نيسا، غزوه للهند، صراعه مع ملوك طراقيا وطية (وهذا هو موضوع «عابدات باكخوس» ليوريبيديس)، رحلته الخطرة إلى جزيرة ناكسوس، زواجه من النزوجة المهجورة أريادني... إلخ. هذا مع أن بعض الدارسين يرون أن الديثوارمبوس كان يقتصر على قصة ميلاد ديونيسوس، بدليل أن هذا الديثورامبوس كان يؤدى في أيام الربيع فقط حيث تولد الحياة والخضرة من جديد. وبلغ الأمر ببعض الدارسين إلى حد أنهم يفسرون كلمة ديثورامبوس» على أنها تعنى «البابان» أو «المدخلان»، على أساس أن الأسطورة تجعل مولد ديونيسوس مزدوجا أي من رحم سيميلي وفخذ زيوس. وجدير بالتنويه أن الإشتقاق اللغوى لكلمة «ديثورامبوس» موضع خلاف

تقول الأسطورة أن زيوس رب الأرباب ذهب إلى معشوقته البشرية سيميلى فى كاسل هيشه والسوهيته فسأصابت
 صاعقته سيميل وأهلكتها. فأخذ من بطنها الجنين وزرعه فى فخذه حتى إكتمل نموه، وولد هكذا ديونيسوس.

حاد بين الفقهاء، ولم يتفق عليه العلماء. منهم من يقول أنه متصل بكلمة «النصر» (thr.ambos) وآخرون يرون أنه من أصل فريجى. المهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسوس لا مولده فحسب.

ومن الطبيعى أن الديثورامبوس فى بداية ظهوره كان مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضربا من ضروب الأدب الرسمى. ودليل ذلك أن القائمين بالغناء والرقص كانوا من الفلاحين، أى الأفراد العاديين الذين يفعلون ما يفعلون تطوعا وبصورة تلقائية فى إحتفالاتهم الدينية بالريف. وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدى شعراء ماهرين ومغنين وراقصين عترفين دخل من باب الشعر الرسمى ذى القيمة الأدبية العالية، وهذا ما عدث عادة لسائر فنون الأدب الشعى. ويرجع الفضل فى تطوير الديثورامبوس إلى الدوريين بصفة عامة، ذلك أنهم - وكها رأينا فى الباب السابق - كانوا قد بلغوا شاوًا عظها وتفوقا فى كافة أنواع الشعر الغنائى ولاسيا الجهاعى، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفين السرد، وهذا الغنائى ولاسيا الجهاعى، وهو شعر يجمع بين الغناء والرقص وفين السرد، وهذا ما نلاحظه فى أشعار الكان وستسيخوروس وغيرهما.

وكان آريون يعد أشهر عازفى المزمار (الهارب) فى زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة وعددة لأغانيه الديثورامية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوتوس (الكتاب الأول فقرة ٢٣). ومع أن آريون من مواليد ليسبوس إلا أنه قضى معظم سنى حباته فى تصر بيرياندروس طاغية كورنثة. وقيل إنه عاش إبان أواخر القرن السابع وأواثل السادس. ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتى تعزو إلى آريون إختراع الديثورامبوس، ولكن من الأرجح أنه أدخل عليه تحسينات هائلة. فيقال إنه أول من إبتدع الشكل الدائرى للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه د إبن الدائرة، (kykleos huios)، بيد أن الشكل الدائرى قد يكون أمرًا بديهيا وطبيعيا فى رقصات تؤدى حول مذبح ديونيسوس، ولكن يبدو أن آريون هو أول من أوجد النظام والنسق فى مثل هذه الرقصات التلقائية. وربحا كان هو أول من أوجد النظام والنسق فى مثل هذه الرقصات التلقائية. وربحا كان هو أول من ثبت عدد الراقصين فجعلهم خمسين، وهو العدد الذى ظل دون تغيير بعد ذلك. وربحا يكون آريون هو الذى أدخل النظام الأنتيستروفى للشعر الديثورامي، وهو نظام من المرجح أنه كان متبعا فى بقية أنواع الشعر الغنائى عند الدورين،

وكان الهدف منه هو ترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضًا أن آريون أحدث تطويرًا جوهريًا فى موسيقى الديثورامبوس فجعله نظاما أكثر وقارا من ذى قبل. وإستبدل بالنغم الدورى الثقيل الموسيقى الفريجية المؤثرة وإستخدم المزمار (الهارب) جنبا إلى جنب مع الفلوت. ولو أنسا لا نملك دليلا قاطعا على أنه صاحب الفضل فى كل هذه التعديلات.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التي تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء، أي أجزاء حوارية موزونة (emmetra legontas) كما يرد في موسوعة سودا (أوسويداس) تحيت إسميه « آريون ». ولكن لا تشرح لنا الموسوعة المذكورة طبيعة هذه الأجزاء بدقة، وإن كان بوسعنا أن نتعرف عليها من مصادر أخرى. فأرسطو مثلا يقول لنا بأن بذرة التراجيديا جاءت من « الأحاديث " التي يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس » apo ton) (exarchonton ton dithyrambon). وفي هذه الفترة كان قد أصبح في حكم المتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولو أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعــد عصر آريون الذي لا تفصله عن ثيسبيس سوى ثلاثون عامًا. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التي أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة وبقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديـونيسوس. وقد يكون الهدف من وضعها في صورة حوار هو شرح أو تعميق بعض المعاني الواردة في الأغنية الديثورامبية، ويبدو أن هذه الأجزاء الحوارية قد نظمت في البوزن الرباعي التروخي، وصاحبتها رقصات صامتة من جانب الجوقة. وسواء أكانت هذه الأجزاء الحوارية من إبتداع أريون، أو أنه أخذها من شعراء سبقوه إليها، وإقتصر دوره على مجرد التهذيب والتشذيب. فإن الأمر الذي لا يتطرق إليه الشك أن هـذه الأجزاء الحوارية - التي قد تبدو أنها عنصر ثانوي بـالنسبة لـالأغنية الـديثورامبية -هي أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية، فهسى النسواة الأوليسة في الفسكرة الدرامية ككل.

بترجم هامبلتون فايف كلمة exarchonton على أنها تعنى المقدمة التي يلقيها قائد الجلوقة. راجع طبعة لويب (Loeh) لترجمه وفن الشعره ص ١٦٠ - ١٧.

وهناك سؤال مهم ينبغى أن يشغلنا الآن. ونعنى ما هو الطابع السائد على الديثورامبوس كها عرفه آريون والدوريون؟ هل هو طابع مأساوى جاد أم كوميدى هزلى؟ هذا ما تختلف فيه الآراء بشدة فبعض الدارسين يرون أن الطابع الحزين هو الأساس والأصل. ذلك أن التراچيديا برأيهم نبعت من الديثورامبوس الذى كان موضوعه الرئيسي هو التعبير عن «آلام ديونيسوس». أما بالنسبة للساتيروي ودورهم في هذه الأغنية فإنهم كانوا يقومون بالرقص والغناء تعبيرًا عن تعاطفهم مع سيدهم هذا أي الإله ديونيسوس، وعن إستعدادهم لخوض الحرب من أجله، أو على الأقل لمناظرته آلامه. ويحمل الجانب الجزلي الوجداني في طقوس عبادة ديونيسوس هذا الطابع المأساوي المتمثل في معاناة هعابدات باكخوس المجذوبات كها يسظهر من الطابع المأساوي المتمثل في معاناة هعابدات باكخوس المجذوبات كها يسطهر من الديثورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمرًا عسيرًا. وفي الأعنية الديورامبية الدورية يجعل عملية المواءمة بينهم وبين الطابع الجاد أمرًا عسيرًا. وفي التراجيديا كان أمرًا مستحدثًا، أي نجم عن تطوير ادخل في فـترة لاحقـة على الديثورامبوس الذي غلب عليه الطابع الساتيري الهزل والمقولة الكوميدية والأوزان المفعمة بالحركة المرحة والرقص الصامت (١٠).

وهكذا فين الصعب علينا الأخذ برأى من يقولون أن الديثورامبوس كان أغنية ذات طابع حزين. ومع ذلك فعلينا أن لا نذهب بعيدا ونبالغ في تفسير أقوال أرسطو، لأن الأغنية الديثورامبية في الواقع تعرضت لكثير من عمليات التطوير والتنويع. ونظرة واحدة على المسرحيات الساتيرية التي وصلتنا والتي تعد إستمرارا للطابع الساتيري في الديثورامبوس كفيلة بأن تظهر لنا أن الأغنية الديثورامبية لم تلك كوميدية خالصة ولا هزلية صافية، بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي. ومن المكن أن نصف الأغنية الديثورامبية بشيء قريب من هذا، فهي قد جمعت بين النكات الفجة والسخرية الماجنة جنبا إلى جنب مع المعواطف الجادة، وواءمت بين كلهاتها ورقصاتها بطابعيها هدين المتناقضين من جهة، وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسوس التي يقدمونها مس جهة أخرى. من هنا كان سهلا عليهم أن يركزوا على العنصر الجاد لتطوير التراجيديا، والإبقاء على الطابع المزدوج – الجاد والهزلى معًا – في المسرحية الساتيرية.

ى هده الفترة تقريبا بدأ الناس يستخلمون كلمة تراجيديا (tragoidia) لوصف الأغاني الديثورامبية التي نظمها آريون وخلفاؤه. وقالوا أن آريـون هــو نحــترع « الأسلوب التراجيدي ، (tragikos tropos). وسميت أغانيه بالتراجيديات وإعتبر هو واليجينيس من سيكيون وأيسخولوس وفسرونيخوس وغيرهم شعراء تسراجيديين (tragoidoi poietai). وتعنى كلمة تراجيديا (tragoidia) حرفيا دأغنية الماعـز، فلهاذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ لم يتفق العلماء في الإجابة على هذا السؤال. وقد يكون السبب هو أن الدينورامبوس كان يؤدي أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لديونيسوس، أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز في المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الأول في هذه المسابقات - إبان القرن السادس - كان يمنح ثورا والثاني إبريقا من الخمر والثالث ماعزا. بيد أنه في المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الأولى فعلا هي الماعز. على أية حال فإن الرأي المرجح الآن هو أن الساتيروي - أي أفراد جوقة الديثورامبوس - كانوا يسمون «المعيز، (tragoi) بسبب مظهرهم أي ربما تنكروا في جلود الماعز، ويسبب الحرية والتسيب اللذين إتسمت بها تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين إشتقاق كلمة «تراجيديا» أى «أغنية المعيز» وبين إشتقاق كلمة «كوميديا» (komoidia) بمعنى «أغنية جماعة المعربدين» (komos) أو «الأغنية الماجنة ،.

وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تبطورها في إتجاهين وإلى النهاية. الإتجاه الأول وهو الأقدم يتمثل في إستمرارها كأغنية جماعية تنتمى للشعر الغنائي. والإتجاه الثاني وهو الأحدث يتمثل في أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين «ديثورامبوس» و «تراجيديا» معناها الخاص والمحدد. الأولى تعنى الأغنية الجهاعية الأصلية، والثانية تعنى المسرحية التي تطورت عنها وإستقلت بذاتها.

ولقد تطور الديثور المبوس منفصلا عن التراجيديا فيا بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون. وبدأ يوسع دائرة إهتامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس، وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية.

وأقيمت المسابقات الديثورامبية في أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفي أثينا إبتداء من عام ٥٠٨ (أي في حياة أيسخولوس المبكرة). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدى بنداروس وسيمونيديس - وهذا ما رأيناه في الباب السابق - ثم تدهور بعد ذلك. ووصل سوء الحال والتدهور بالديثورامبوس وشعره أن ظهر مثل إغريق يقول «غيى مثل الديثورامبوس) (kai dithyrambon noun echeis clattona)

أما التيار الذي قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدى الأثينين. وهكذا قبل إن بنداروس نظم «سبعة عشر مسرحية تسراجيدية» كما نسبت إلى سيمونيديس بعض التراجيديات أيضا. وبالطبع فهى ليست تراجيديات من النوع الذي كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس، كما أنها ليست أغساف ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور. لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن «دراماته التراجيدية» (dramata tragika). وليس بوسعنا سوى أن نرجع أنها كانت أغاف جماعية تراجيدية من السطراز القسديم، ويسميها بعض الدارسين «تراجيديات غنائية». ولقد إختفت على أيهة حال منه منتصف القرن الخامس.

تبنى الأثينيون التحسينات التى أدخلها الدوريون على الديثورامبوس، ومن هذا الإندماج نبعت الدراما التراجيدية. وعندما يرعم الدوريون - كها يسرد عند أرسطو<sup>(۱۱)</sup> - أن التراجيديا من إختراعهم فهو زعم لم يأت من فراغ، وإن كان بعض العلماء ينفون أن يكون الديثورامبوس الأتيكى قد تأثر بالتحسينات الدورية. وفي الواقع لا يمكن إنكار التأثير الدوري على التراجيديا بنفس الدرجة التي لا يمكن بها أيضا إنكار أن إختراع التراجيديا الحقيقية، أي تحويل أغنية الجوقة الديثورامبية الى مسرحية تمثيلية، هو إختراع أثيني محض ندين به لثيسبيس. وفي النهاية فهناك نظرية تقول بأن التراجيديا نشأت عن طقوس عبادة الأبيطال (۱۲)، كها أن هناك نظريات أخرى في نشأة الدراما (۱۲).

#### ٣ - ثيسبيس وبدايات فن التراجيديا

ولد ثيسبيس فى قرية إيكاريا بمنطقة مارائون عند سفوح جبل بنتيليكوس، وهى القرية التي إكتشفت المدرسة الأمريكية للآثار بأثينا موقعها فى نهاية القرن الماضى. إنها منطقة خضراء تطل عليها الجبال ومنها ترى جزيرة يوبويا على البعد. وكانت هذه المنطقة مركزًا كبيرًا من مراكز عبادة ديونيسوس. أما إسنم القرية نفسها إيكاريا فهو مشتق من إيكاروس البطل الأسطورى الذى حظى بشرف أنه كان أول من إستقبل فى أتيكا الإله الجديد ديونيسوس. أدخل إيكاروس زراعة الكروم وصناعة النبيذ فى منطقته، فقتله أهلها من الرعاة فى نوبة من نوبات السكر العنيف، وعندئذ إنتحرت إبنته إريجونى شنقًا وحزنًا على أبيها. وأدت هذه الحادثة المؤسفة إلى قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق قيام شعائر وطقوس سنوية للتطهير، إعتادت فيها العذارى أن يعلقن أنفسهن فوق الأشجار تخليدًا لموت إريجونى أو تكفيرًا عنه. وهناك أساطير أخرى وطقوس أخرى فى قرية إيكاريا والقرى المجاورة. المهم أن المنطقة كات تحتسل مكانة خاصة فى أسطورة ديونيسوس، وكانت مهرجاناته بها ذات طابع خاص أيضًا. إذ تميزت بهخامتها وشهرتها حتى أن سوساريون (Susarion) الشاعر الكوميدى هاجر من موطنه مبجارا ليقيم فى إيكاريا. ويقال إنه هناك وضع أسس فن الكوميدي.

هناك ولد ثيسبيس في بداية القرن السادس، وهناك أمضى سبنوات صباه وشبابه، وهناك شرع في تطوير الديئورامبوس. وكان أهم تعديل أدخله هو إيجاد «الممثل» لأول مرة في مقابل «المغنى» و«الراقص» (choreutes). وكلمة عمشل (hypokrites) باللغة اليونانية تعنى حرفيًّا «الجيب»، لأن عمل الممثل الأصلى كان آنذاك يتمثل في أن يدخل في حوار مع أفراد الجوقة بأن يجيب على أسئلتهم، ومن الواضح أن هذا التعديل بهدف أساسًا إلى زيادة الأجزاء الحوارية التي كان قلد أوجدها اريون - أو غيره - من قبل، فبعد أن كانت من عمل أفراد الجوقة أو قائدهم صارت الأن من عمل شخص مستقل أوجد خصيصًا لهذا الغرض، وقد

يبدو هذا التعديل بسيطًا ولكنه في الواقع يعد الخطوة الكبرى التي وضعت الأغنية الديثورامية على طريق الدراما. فهي الخطوة التي حولت هذه الأغنية إلى تمثيليسة حقيقية. كان الممثل يدخل ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك عن طريق الحديث الفردى (المونولوج) أو الحوار (الديالوج) فيسرد أحمداث القصسة. حقَّسا إن همده العناصر كانت موجودة من قبل في الأغنية المديثورامبية، ولمكن ثيسبيس أبسرزها وجعلها المحور الرئيسي. وقد يكون تنكر أفراد الجوقة في هيئة الساتيروي ضربًا مس التمثيل والتجسيد، بيد أنهم لم يكونوا سوى شهود أو متفرجين على قصة وأحداث لم يؤدوا فيها دورًا. فجاء الممثل وغير هذا المفهوم، لأنه هـو السذي يقــوم بــالحدث الرئيسي في القصة المعروضة. ومن ثم فإنه في حين كان الحيوار بين أفيراد الجيوقة وقائدها من قبل يدور حول أحداث وقعت الأخرين، فإن الأمر يختلف الأن كشيرًا لأنه لأول مرة تدخل الشخصية الرئيسية، أي بطل الأحداث ليروى ويمثل ما حدث له هو. فعلى يد تيسبيس إذن ولأول مرة جاءت الشمخصيات نفسها لتقف أممام الجمهور وتمثل وقائع الحدث التي تريد أن تطلع الناس عليهـا. وهـذا هـو أســـاس الفكرة الدرامية ككل وكما يرد عند أرسطو في تعريفه للتراجيديا. وهمو في نفس الوقت يمثل الخيط الرفيع الذي يفصل بـين الشـعر القصصي أو الملحمــي والشــعر التمثيلي. وكان الممثل الوحيد الذي إستخدمه نيسبيس يدؤدي كافعة الأدوار على التوالي، سواء كانوا آلهة أم ملوكًا أم رسلًا الخ. وهــو يتخـــذ هيئتهــم بــــالتنكر ويتقمص شخصيتهم بالحركة والكلمة ويعبر عن مشاعرهم. فلا غرو إذن أن يعتسر ثيسبيس لدى القدامي والمحدثين خالق فن التراجيديا.

ولم يصلنا عما كتب وعرض ثيسبيس شيء يدذكر، ولكننا نستطيع أن نسستق بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك، أي من بعض الدين تحدثوا عنه مسن القدامي واللاحقين. فقيل إنه هو نفسه السذى كان يقوم بدور «الممشل» في مسرحياته، إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التي قسدمها على التوالى. وإستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملابسه، كها كان يغطى وجهه إما بالرصاص الأبيض أو بنبات الرجلة، ولكنه لم يلبث أن إخترع القناع الكتاني، وعما يذكر أن أقنعة ثيسبيس كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف

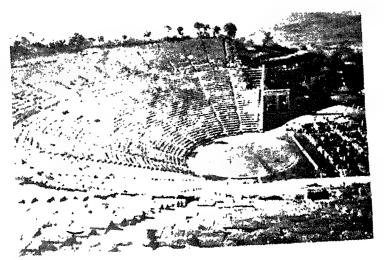
إلا فى وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن أدوارًا نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة - وهى تقنية تناسب العرض فى الهواء الطلق - ظلت تستخدم بلا إنقطاع حتى نهاية المسرح الإغريق.

وإستلزم إدخال الممثل في مسرح ثيسبيس إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفيسة المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكى يغير ملابسه وقناعه. وسمى هذا المكان المستحدث «السقيفة» (skene) فيبدو أن ثيسبيس إستخدم مكانًا مسقوفًا بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة «خشبة المسرح» الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو «المشهد» «scene». حتى أن هذه الكلمة الإنجليزية – ومثيلاتها الأوربيات – إشتقت من الكلمة الإنجريقية السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأحسير أوجد هسذه السقيفة – الخلفية لا لكى يصور مشهدًا معينًا، وإنما لجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكى يغير الملابس والقناع. أما رسم هذه الخلفية لتصوير مكان ما يجرى فيه الحدث الدرامي فهذا إختراع آخر سيتوصل إليه اللاحقون.

وتستحق شهادة هوراتيوس بعض العناية منا، إذ يقول إن ثيسبيس تعود أن يتجول بعروضه المسرحية في عربات (plaustra, plostra) وإن الممثلين كانوا يغطون وجوههم بحثالة أو تفل العنب (faex)، ولو أنه يعبر عن إعتقاده بأن هذه العادة الأخيرة نجمت عن خلط بين عمثلي التراجيديا وعمثلي الكوميديا المذين بالفعل كانوا يستعملون تفل العنب (trugi) حتى أن الكوميديا كانت تسمى - كها سبق أن الحنا - و أغنية حثالة العنب (trugodia). أما مسألة عرض مسرحيات ثيسبيس فوق عربات متجولة فمن العسير تفسيرها، لأنها لا تتفق مع كل ما نعرفه عن أضل التراجيديا. وقد تكون ملاحظة هوراتيوس نجمت هي نفسها عن خلط آخر، إذ كانت العادة في مهرجانات الأنثيستيريا واللينايا أن يمتطي المحتفلون عبربات (hamaxa) عبر الطرق ويخاطبون المتفرجين على الجانبين بنكات بذيئة على نحو ما يحدث في الإحتفالات الكرنفالية الأوربية إلى يومنا هذا.

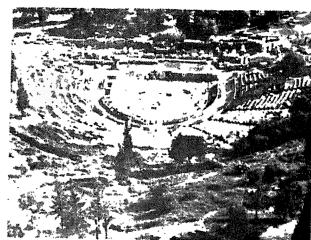


شكل ۱۲ أفراد الجوقة يرتدون ملابسهم



شکل ۱۳ مسرح إبيداوروس

شکل ۱۶ مسرح دیونیسوس فی أثینا



شکل ۱۷ ممثل آخر یسلک بقناعه





شكل ۱۵ ممثل كوميدى على منصة التمثيل



شکل ۱۳ ممثل یسك بقناعه

وكانت تراجيديا ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتى الممثل فى بدايتها إلى المنصة ويلقى حديثًا يحتوى على شرح تمهيدى للحبكة، ويسمى هذا الحديث «برولوجوس» (prologos). ثم تتلو ذلك الحديث الفردى (مونولج) بعض أغانى الجوقة الستى تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيا بين الأغنية والأحرى يظهر الممثل من جديد بعد أن يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلائم مع الشخصية التى يؤدى دورها. وكانت أحاديث الممثل إما سردية فردية طويلة (rhesis) حيث يروى ما وقع من أحداث فى مكان ما أو فى زمن ماض، أو يدخل فى حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السيات العامة للمسرحية الثيسبية ظلت موجودة على نحو أو آخر فى المسرح الإغريق وحتى النهاية بعد أن وصلوا إلى حد إستعال عمثل ثالث (وربما رابع). ف لا تخلو أيسة مسرحية إغريقية تقريبًا من أحاديث فردية طويلة سردية - وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمى الإنشادى - ومن أجزاء حوارية بين الممشل وقائد الجوقة.

وليس من السهل علينا أن نعرف الوزن الذي نظمت به مسرحيات ثيسبيس وما من سبيل أمامنا سوى التخمين. فقبل ثيسبيس كان الوزن المستخدم في الحوار بالأغاني الديثورامبية هو الرباعي التروخي. وبعد ثلاثين أو أربعين سنة من موت ثيسبيس نجد الوزن الإيامبي الثلاثي هو المستخدم بصفة منتظمة في الحوار بالمسرحيات التراجيدية. ومن المرجح أن ثيسبيس كان يستخدم هذين الوزنين دون تفرقة. فليس من المتصور أن يكون قد هجر الوزن التروخي القديم كلية لأن هذا الوزن ظل يستخدم حتى بعد عصره. ومن ناحية أخرى فإن الوزن الإيامبي الذي ساد التراجيديا للاسيا في الأجزاء الحوارية بعد ثيسبيس مباشرة من الصعب أن يكون قد حقق هذه الغلبة والسيادة في مثل هذه المدة القصيرة. ومن الفيد هنا أن نتذكر أن سولون المشرع الأثيني معاصر ثيسبيس - كان قد إستخدم هذا الوزن في أشعاره السياسية. وهذا يعني أنه كان وزنا شائعا في أيام ثيسبيس الذي كان بالقطع يستخدم هو أيضا.

ولا يفوتنا أن نربط إكتشاف الدراما على يد ثيسبيس بالموروث الملحمي، وبعبارة

أخرى نريد القول إن الدراما تعد تطورا في التقنية الملحمية الانشادية نفسها (١٠٠). إذ يقال إن المنشدين الملحميين كانوا قد تعودوا التجمع ليقيموا حفلا إنشاديا ومناقشات حول أشعار هوميروس. فكان كل منشد يأخذ دورا واحدا يؤديه، وبدا يشتركون جميعا في أداء الحفل. ويقال إن هذه الطريقة المبتكرة في الإنشاد الملحمي هي التي أوحت إلى تيسبيس بفكرة الحوار الدرامي. بل إن تناثير الملحمة أوسع من ذلك بكثير لأنه يدخل في جوهر التراجيديا نفسها. فهي لا تخلو مثلا من عنصر السرد كها رأينا، وهذا العنصر هو السمة المميزة للملحمة كفن شعرى. وقد لاحظنا أن دور الممثل في المسرحية الثيسبية إما أن يحكى على مسامع الجوقة شيئا أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحوارى هو تطوير مباشر للفقسرات الحسوارية في الأغسان الديثورامبية، وكنانت خاصيتها المميزة هي السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية، ولا يحمل إلا شبها ضئيسلا بسالحوار الموجسود في مسلاحم هوميروس. وقد تبدو الأحاديث السردية في المسرحية النيسبية متشابهة مع مسلاحم هوميروس بيد أن شيوع الوزن الإيامبي والتروخي في صياغتها يـوحي بــأن أشــعار أرخيلوخوس ولا حقيه من الغنائيين هي النماذج المباشرة للأحاديث السردية الطويلة في مسرح ليسبيس،

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة السديونيسية إلى الأفاق الواسعة للأساطير الأخرى الاغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعنى أن الجوقة رويدا رويدا بدأت تتخلى عن الطابع الساتيرى، ولو أن بلوتارخوس يكاد يوحى لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس (١٦). وجدير بالذكر أن المثل الإغريق «لا شئ عن ديونيسوس» (ouden pros ton Dionyson) الدوارد في موسوعة سودا (سويداس) يعود إلى تخلى شعراء التراجيديا عن أسطورة ديونيسوس التي هي منبع التراجيديا كها نعرف. إذ يقال إن الناس قد صاحوا بهذه العبارة في دهش أو مستنكرين أن تعرض عليهم مسرحيات بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. على أية حال فهناك من الدارسين من يرى أن مسرحيات ثيسبيس كانت لا تزال تدور في فلك الأسطورة الديونيسية وأن جوقته إحتفظت بالهيئة الساتيرية. ونعتقد بأن فكرتنا عن

مسرح ثيسبيس ستصبح أكثر وضوحا بعد أن نصل إلى تحليل مسرحية «المستجيرات» لأيسخولوس على إعتبار أنها أقدم ما وصلنا من المسرح الإغريق الـتراجيدى وبالتالى فهى الأقرب إلى مسرحيات ثيسبيس.

وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيسيستراتوس الذي بدأ حياته السياسية متبنيا المبادئ الديموقراطية. ولقد عرضت أول تراجيديات ثيسبيس عام ٥٦٠ تقريبا في أثينا. وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة ولا تعترف بهم. ويقال إن سولون شاهد بعض هذه العروض فإعترض على هذا الشكل الجديد للفن الشعرى، لأنه - برأيه - يزيف حقيقة الإلهة والأبطال. بل قيل إنه بعد أحد هذه العروض ذهب ليقابل ثيسبيس ويسأله كيف لا ينتابه الخجل من عمارساته تلك التي يخدع بها الناس. وأجاب ثيسبيس أنه لا يرى ضررا في هذا إذا كان الهذف هو بجرد المتعة والتسلية. فلدق سولون الأرض بقدمه في عنف وقال إنه قد فات آوان خداع الناس بمثل هذه الأشياء. وبعد ذلك بفترة وجيزة بدأ بيسيستراتوس عاولاته لإطلاق الحريات في أثينا. وحكى أنه جرح نفسه ليقنع شعبه بأن حياته في خطر، وبالفعل وضعوا له حرسا شخصيا إستطاع به أن يقيم حكمه الفردي الطغياني. وفي نفس الوقت كان سولون قد إزداد إصرارا على رأيه بالنسبة للفن المسرحي الجديد، لأنه إعتبر خدعة بيسيستراتوس نتيجة منطقية لشيوع الفن الذي يروج له ثيسبيس. (١٧)

وفى عام ٥٣٥ تقريبا تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة وإشترك فيها ثيسبيس. وكان بيسيستراتوس قد عاد من منفاه (الثان) وبدأ حكمه الطغياني الكامل الذي لم ينته إلا بموته عام ٥٢٧. ومع أن حكمه كان يمثل خروجا على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيرا ولا سيا إبان الفترة الأخيرة من حياته، التي إتسمت بالإزدهار وإقتربت من أن تكون عصرا ذهبيا برأى أرسطو<sup>(١١)</sup>. ففي هذه الفترة أقيمت المباني العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس، وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثينايا العظمى. وكان بيسيستراتوس أيضا راعية للآداب والفنون فأشرف على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمي الهسومري، وجمع نصوص «الإليساذة» والأوديسيا» المبعثرة في قلوب وأذهان المنشدين المنتشريس في أنحاء ببلاد الإغريق

ومن ثم فمن المرجح أن الفضل يعدود إلى بيسيستراتوس فى إبتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس بالمدينة أى فى الاحتفالات الربيعية. بل من المحتمل أن يكون هو الذى أنشأ هذه المهرجانات التى لم تكن معروفة من قبل فاوجدها خصيصا للمسابقات التراجيدية (۱۹). ومن ثم فإن عام ٥٣٥ يعد عاما حاسما لا فى حياة ثيسبيس وحده بل فى تاريخ الفن الدرامى الذى حظى لأول مرة بالاعتراف الرسمى من الدولة ممثلة فى أعلى سلطة بها. وصار تقليدا سنويا أن تقام لهذا الفن مسابقات تمنح فى نهايته الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلا بعد هذا التاريخ، إذ مات فى الغالب حول عام ٧٢٥ الذى مات فيه أيضا بيسيستراتوس.

وتمضى ثلاثون عاما ما بين موت ثيسبيس وظهور أيسخولوس كمؤلف تراجيدى، فاذا حدث في هذه الفترة؟ لا شك أن عددا كبيرا من شيعراء الستراجيديا كان يشترك في المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئا يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خيوريلوس (Choirilos) وبسراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos). ويبدو أنهم إكتفوا بالسير على منوال ثيسبيس فيظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتى تسلمها أيسخولوس وظهر عنده ذلك الإتجاه البدائي في « المستجيرات ». ثم شرع يطور في هذا الفن بعد ذلك وكيا ينظهر في بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هيؤلاء الشيعراء بسلليل إلى الغنائية بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هيؤلاء الشيعراء بسلليل إلى الغنائية

ويزداد إعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات أسطورية بعيدة عن أسطورة ديونيسوس. بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. فلقد كتب عن الثورة الأيونية التي لم يلعب الأثينيون فيها دورا مشرفا عندما قمعها الفرس عام ٢٦٤ وأسروا مدينة ميليتوس بعد تدميرها. لقد جعلت مسرحيته وفتح ميليتوس و الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حيى أنهم محكوا عليه بغرامة قدرها الف دراخمة لانه ذكرهم بمآسي أنساس ينتمون إلى سلالتهم، ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية (١١). بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من إعادة الهاولة فكتب و الفينيقيات و عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة غلد إنتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحا أكبر من سابقتها، وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التي كتبها فرونيخوس بطول في الأجزاء الغنائية التي تسؤديها

الجوقة وقصر فى الأجزاء الحوارية. ومن ثم فهى مسرحيات بصفة عامة تهدف إلى التغنى بالأحداث لا تصويرها تصويرا دراميا، وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز إنتباهه على رقصات الجوقة، حتى أنه كان يتباهى فى أشعاره بالتصميات الجديدة التي يبدعها ويدخلها على فن الرقص، ويبدو أن رقصاته بالفعل كانت عديدة ومتنوعة تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله (٢٢).

كان فرونيخوس أول من إستخدم القناع النسائى، وأضفى على الفين المتراجيدي وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيرا ضحا على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس الذى بسنى مسرحية «الفسرس» على منسوال والفينيقيات» لفرونيخوس. وفي مسرحية» الضفادع» الأريستوفانية (أبيات ١٢٩٨ – ١٢٩٠) يقول أيسخولوس إن سابقه العظم في الشيعر الغنسائي الجهاعسى هسو فرونيخوس. وأعجب به أيضا وقلده سوفوكليس. وبينا يستخر أريستوفانيس في الطيور» (أبيات ٧٤٨ – ٧٥١) من بعض مبالغات فرونيخوس في اللغة يشنى على أغاني الجوقة عنده ويشبهها بالعندليب أو بالنحلة التي تمتص رحيق النغهات السهاوية. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحا طويلا من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية حيث كان الناس لا يزالون يرددون أغنية العذاري في مسرحية «الفينيقيات». ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة، ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية، بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها.

وهكذا ألقينا نظرة سريعة على بدايات المسرح الإغريق (٢٣) ولا سيا التراجيديا. وينبغى أن نضع فى الإعتبار دائما ونحن ندرس تاريخ أى فن أدب أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هى التى ندين لها بالفضل فيا يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التى قطعتها الدراما الإغريقية من آريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة. ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تمامًا لدى الثالوث التراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس و يوريبيديس. فنى مسرحياتهم أينعت الزهور التى كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى أينعت.

## الفصال النساني

### التراجيديا رؤية مأساوية للقضايا الإنسانية

### ١ - أيسخولوس محارب ماراثون وأبو التراجيديا

ولد أيسخولوس فيا بين مارس وسبتمبر من عام ٥٧٥ لأب يحمل إسم يوفوريون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمي إلى أسرة من البوباتريداي يوفوريون، ومات عام ٤٥٦ في سن السبعين. ينتمي إلى أسرة من البوباتريداي (Eupatridai) أي الأسر الأتيكية العريقة والنبيلة. وإذا كان سولون قد قضى على السلطة السياسية لهذه الأسر، فإنها لازالت تحتفظ ببعض النفوذ المحهنوق وغير الكهنوق، بالإضافة إلى أنها تتمتع بالمهابة والوقار الأرستقراطيين. أما مسقط رأس أيسخولوس فهو ضاحية إليوسيس مركز عبادة ديميتر الشهير حيث تمارس عبادات الأمرار. هناك قضى أيسخولوس معظم سنى صباه وشبابه. ومما لا شك فيه أن رؤيته للطقوس في هذا المعبد - ولا سيا موكب المشاعل والسير على الطريق المقدس وإدخال المتعبدين الجدد إلى الأسرار - قد إنطبعت في ذهن أيسخولوس منذ نعومة أظفاره، فظل طول حياته رجلا متدينا. ولقد أشسار إلى ذلك أريستوفانيس في أطفاده، فظل طول حياته رجلا متدينا. ولقد أسخولوس وهو يتاهب للدخول في حوار تنافسي ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديميتر الربة التي غذت روحه أيام حوار تنافسي ساخن مع غريمه يوريبيديس يقسم بديميتر الربة التي غذت روحه أيام الشباب. وبالفعل حاول أيسخولوس طول حياته إثبات أنه «جدير بأسرارها».

ومن حسن حظ أيسخولوس أنه كمؤلف درامى وجد الجمهور الواعى السذى تجاوب معه. فلقد عاش أيسخولوس فى عصر الأفكار العظيمة والأفعال الجيدة. فى شبابه شاهد توسع أثينا وحماس أهلها لذلك التوسع ولطرد بيسيستراتوس وأسرت وتأسيس الديموقراطية بزعامة كليستنيس، أما فى سن الرجولة والكهولة فقد عاصر أيسخولوس أعظم الأعجاد الأثينية - الإغريقية - أبان الحروب الفارسية التى إشترك

فيها، وكان له شرف الدفاع مع مواطنيه في مواجهة الحملتين الفارسيتين الغاشمتين، في ماراثون حارب هو وأخوه كينيجيروس (Kynegeiros) بشجاعة لفتت انظار الجميع إلى حد أنها كرما بوضع رسمين لهما في النصب التذكاري للمعركة وأبطالها والدي أقيم فيا بعد. وعما يحكى في هذا الصدد أنه عند محاولة الفرس الإرتبداد بالسطولهم أمسك كينيجيروس بمؤخرة إحدى السفن ولم يتركها إلا بقطع يده ا على أية حال في الغزوة الفارسية الثانية حارب أيسخولوس في كل مراحلها من أرتميسيون إلى سلاميس وحتى بلاتايا. وظلت هذه الأحداث الجيدة حية ومؤثرة في ذهن وشخصية أيسخولوس، مما إنسحب على فنه التراجيدي ولقد فيطن أريستوفانيس إلى ذلك عندما أطلق عليه لقب «محارب ماراثون» (Marathonomaches) الذي إتخذناه عنوانا

وهناك رواية حفظها لنا باوسانياس فحواها أن أيسخولوس زعم بأنه في صباه وعندما كان يمضى الليل في الحقول يراقب بساتين والده ظهر له ديونيسوس إلسه الخمر وراعية المسرح، وأمره بأن يكتب مسرحية تراجيدية. ومنذ ذلك الحين شرع أيسخولوس يؤلف تراجيدياته إنصياعا لهذا الأمر الإلهي (٢٠١) ومن الطبيعى أن تذكرنا هذه الرواية بما قاله هيسيودوس عن نفسه وسبق أن أشرنا إليه - في الباب الأول - عن مقابلة ريات الفنون له فوق سفوح الهيليكون. ومن ثم فإن ما يقال الآن عن أيسخولوس وديونيسوس قد يكون عبرد قصة مختلقة على نمط ما روى عسن شعراء سابقين كثيرين. وكلها روايات تهدف إلى الإيحاء بأن هذا الشاعر أو ذاك ملهم ينطق بلسان الأرباب. وعلى أية حال فلقد بدأ أيسخولوس يعرض مسرحياته فعلا في سن مبكرة عام 193 وهو عام لا ينسي في تاريخ الدراما، لأن المقاعد الخشبية التي كان المتفرجون يجلسون عليها إنهارت بهم فبني بدلا منها مسرح حجري.

ومنذ عام 199 وحتى ٥٥٨ أى ما يزيد على الأربعين عامًا ظل أيسخولوس يؤلف ويعرض مسرحياته التراجيدية فى أثينا، فإذا قلنا إنه كان يتقدم للمسابقات المسرحية مرة كل سنتين في المتوسط، فإنه بلأ شك إشترك فى أكثر من عشريسن مسرحية تراجيدية مسابقة، ومن ثم فمن المرجح أن يكون قد عرض حوالى ثمانين مسرحية تراجيدية

وساتيرية. وبالطبع فهذه أرقام تقريبية راعينا فيها أن تكون بـلا مبالغة، إذ تنسب لأيسخولوس ٩٠ مسرحية تقريبًا. وجدير بالذكر أن ثلاثية «الأوريستيا» كانـت آخـر ما قدم أيسخولوس على المسرح الأثيني عام ٤٥٨. وبما هو جدير بالملاحظة أيضًا أن أيسخولوس لم يحرز أية شهرة حقيقية إلا بعد مضى حوالي خمسة عشر عامًا من تاريخ أول عرض له أى عام ٤٨٤ عندما فاز بالجائزة الأولى. ولكن ما أن تربع على عرش التراجيديا حتى إستمسك به ولم يتخل عنه إلا بموته. وهذا يعني أنه ظل الشاعر الأول المفضل طيلة ما يزيد على ربع قــرن مــن عــام ٤٨٤ إلى ٤٥٨. فاز بالجائزة الأولى ثلاثة عشرة مرة على أقبل تقدير، أي أنبه كان الفائز الأول في معظم المسابقات التي تقدم لها. ومن المؤكد أنه فاز بالجائزة الأولى عندما عرضت مسرحياته التالية «الفرس» عام ٤٧٢، «ثـ لائية طبية» عـام ٤٦٧، «الثـ لاثية الأوريستية ، عام ١٥٨. بيد أن سوفوكليس الشاعر الشاب تفوق عليه وفاز بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ وإن كان ذلك بمثل إستثناء لا غير. ولقد نظم أيسخولوس بعض الإليجيات ولدينا منها بعض الشذرات. ولكن أسلوبه فيها - برأى النقاد القدامي - لم يكن مناسبًا لرقة ودقة فن الشعر الغنائ ولا سيا الوزن الإليجي. ولعل في ذلك ما يفسر أن إليجية أيسخولوس التي كتبها كقبرية لللذين سقطوا في معركة ماراثون دفاعًا عن الوطن فشلت أمام قصيدة سيمونيديس.

ومن الغريب حقًا أن أيسخولوس قد تعرض للمحاكمة بسبب ما نسب إليه من خروج على أصول الدين الإغريق. فبينا كان يعرض إحدى مسرحياته التى كان يشترك فيها هو بنفسه ورد ذكر لعبادة الربة ديميتر، وظن الناس أنه قد كشف النقاب عن أسرار هذه العبادة وهو أمر غير مبلح. فهاج الجمهور وماج وكادوا يفتكون بالشاعر لولا أنه نزل من فوق منصة التمثيل مندفعًا نحو الأوركسترا ومعانقًا مذبح الإله ديونيسوس ومستجيرًا بجايته. وبالفعل ما كان أيسخولوس لينجو من المرت إن لم يفعل ذلك. بيد أنه إستدعى للمحاكمة ومثل أمام بجلس الأربوباجوس ولم يكن ليحصل على البراءة لولا أنه إدعى الجهل. ولولا أن القضاة إستندوا في حيثيات التبرئة على إستبساله الحيد هو وأخيه في موقعة ماراثون دفاعًا عن الوطن. وهناك رواية أخرى تقول إن الذين حضروا محاكمة أيسخولوس من الأثينيين شرعوا

يرجمونه بالحجارة ولم ينقذه سوى أخوه (ويدعى أمينياس في هذه السرواية) الدى كشف عن مكان ذراعه المبتورة إبان موقعة سلاميس، التي إنتصر فيها الإغريق على الفرس عام ٤٨٠. (٢٠)

وقام أيسخولوس بزيارة صقلية ثلاث مرات، الأولى عام ٤٧٦ بدعوة من هيرون طاغية سيراكوساي وبمناسبة تأسيس مستعمرة جديدة تسمى أيتنا. وقـدم أيسـخولوس هناك مسرحية بعنوان (نساء أيتنا) وتقوم على مـوضوع محلى كما هـو واضــح مــن العنوان. وتمت الزيارة الثانية عام ٤٧٢ حيث عرض أيسخولوس مسرحية «الفرس» في سيراكوساي بناء على طلب من هيرون. وعندما مـات الأخــير لم تنتــه عـــلاقة ايسخولوس بجزيرة صقلية، إذ قضى هذا الشاعر الأثيني الأعوام الثلاث الأخيرة من حياته هناك وبالتحديد في مدينة جيلا (Gela) التي دفسن بها. وبلغست زيسارات أيسخولوس المتكررة لصقلية وإرتباطه بها إلى حد أن الفقيه ماكروبيوس يصفه بأنه «شاعر تراجيدي صقلي خالص» (Tragicus Siculus). ولعل العبارة تعود إلى كثرة ما يرد عند أيسخولوس من كلمات وتعبيرات صقلية محلية. كما تعرض أيسخولوس لنقد إبيخارموس الشاعر الصقلي الذي سخر من عبارته الطنانة. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أيسخولوس كان مألوفًا في صقلية وهناك عدة تفسيرات مطروحة للجوء أيسخولوس إلى صقلية منها أن الأثينيين نفوه إما لسقوط المقاعد الخشبية بالجمهور في المسرح عام ٤٩٩، وإما لإظهاره ريسات العسداب في «الصافحات» عام ٤٥٨ مما أثار الرعب في قلوب المتفرجين. ولكن ليس من السهل علينا أن نأخذ بهذه التفسيرات، لأن أيسخولوس في الواقع بدأ يتردد على صقلية منذ عام ٤٧٦. ومن المرجح أن لجوءه إلى هناك في أواخر حياته كان إختياريًّا وإلا فكيف كان يسمح بعرض مسرحياته في المسابقات الأثينيـة؟ ولا يمكن أن نصدق أيضًا القول بأن أيسخولوس إحتنى من أثينا عندما أصابه شعور بالخزى والغيرة والإحباط لفشله أمام سوفوكليس الشاعر الشاب في عجال المسرح، وأمام سيمونيديس في الشعر الإليجي. ويؤيد رفضنا لهذا القول أن أيسخولوس بعد فشله أمام سوفوكلس قدم في العام التالي الرباعية «الأوديبية» التي بها نال الجائزة الأولى. وبعبارة أخرى لم تك هزائمه في المسرح عائقًا أمام مواصلة الإنتاج أو على الأقل

العيش في أثينا. بل نستخلص من «ضفادع» أربستوفانيس - إذا كان لنا أن نعول على ما يقوله هذا الشاعر الكوميدى - أن أيسخولوس كان على علاقة ودية مع سوفوكليس. بيد أن بعض الدارسين المحدثين لا يكفون عن تذكيرنا بحادثة محاكمة أيسخولوس لإفشائه أسرار العبادة المخاصة بديميتر في إليوسيس، ويريدون الإنجاء بأن علاقته مع الجمهور لم تكن على ما يرام. ويتعارض هذا المزعم كلية مع الحاس الذي إستقبل به الجمهور الأثيني مسرحيات أيسخولوس الأخيرة، وكذا المديح الذي أسداه الشاعر للأثينيين في كافية مسرحياته ولا سيا في «الصافحات». ثم يأت التكريم الذي لاقاه أيسخولوس بعد موته كخير دليل على حب الجهاهير له. ولا نرى ما يدعونا إلى قبول الرأى القائل بأن أيسخولوس هجر أثينا إلى صقلية أمياضاً من التيار الديموقراطي القوى، لأن الفترة التي وقعت فيها هجرته كانت فترة السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديموقراطي القوى إلا عام ٢١٦ قبيل موت السيادة الأرستقراطية. ولم يحدث المد الديموقراطي القوى إلا عام ٢١٦ قبيل موت أيسخولوس. وبما أن بنداروس وسيمونيديس أقاما أيضًا بعض الوقت في صقلية وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعني أن أيسخولوس لم يكن وبدعوة من طاغية سيراكوساى هيرون. فإن ذلك يعني أن أيسخولوس لم يكن

ومع أن أيسخولوس كان يتعاطف مع هيرون طاغية سيراكوساى إلا أنه كان يظهر إمتعاضًا من الطغيان بصفة عامة. وأكبر دليل على ذلك مسرحيته «بروميثيوس مقيدًا» التي تصور ثورة ديموقراطية. وتصف الجوقة في مسرحية «الفرس» (بيت ٢٤٧) الأثينيين بأنهم ليسوا «عبيدًا أو رعايا لأحد». ويتحدث أيسخولوس عسن الشعب في «المستجيرات» (بيت ٢٩٩) على أنهم «حكام المدينة» كما أن الملك في نفس المسرحية لم يصل إلى قرار في المشكلة القائمة إلا بعد إستطلاع رأى الشعب (أبيات ٣٦٥ وما يليه ٣٩٨). هذه كلها دلائل نستشف منها ما يفند رأى القائلين بان أيسخولوس كان معاديًا للديموقراطية. وإن كان هذا لا يعيني بالضرورة أن أيسخولوس لم يظهر إمتعاضه من غلاة المديموقراطيين، أولئك المتطرفين المذين ساد أيسخولوس في السياسة الأثينية في نهاية المظاف. ويما لا شبك فيه أن أيسخولوس ذا الأصل الأرستقراطي كان متأثرًا بفكر طبقته هذه، بما جعله يقول – على سبيل الأضياء المعدثون» («اجامنون» أبيات ١٠٤٣). وأيسخولوس هذا هو الأغنياء المعدثون» («اجامنون» أبيات ١٠٤٣). وأيسخولوس هذا هو الأغنياء المعدثون» («اجامنون» أبيات ١٠٤٣). وأيسخولوس هذا هو

الذي مجد الأربوباجوس خير تمجيد في «الصافحات» فإذا لاحظنا أن هذا الجلس عثل قلعة عتيدة للأرستقراطية العتيقة حتى أنه حكم أثينا لمدة سبعة عشر عامًا بعد إنتهاء الحروب الفارسية، حين إنتزعت منه السلطة إنتزاعًا عام ٤٦٧ لفهمنا إنجاه أيسخولوس الأرستقراطي. وبعد هذا العام صار الأربوباجوس مجهود محكمة جنائية تختص بجرائم قتل الإنسان والحرق المتعمد. ولكن أيسخولوس عام ٤٥٨ يعرض والصافحات، وفيها نرى الربة أثينة تؤسس وترأس مجلس الأربوباجوس وتصنفه على أنه «إنجاز وطني»، لأن هذا المجلس هو «حارس المدينة» و «المراقب اليقظ» للمواطنين النائمين فهو لا يغفل ليل نهار عن ملاحقة الظلم (أبيات ١٨٦٠ - ٧٠٧). ألا يدل ذلك على أن أيسخولوس يعترض على تقليص سلطة مجلس الأربوباجوس الأرستقراطي؟ فع أن الشاعر كان محبًا للحرية والمديموقراطية إلا أنه كره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة، فهو يربد ديموقراطية معتدلة. إنه ضد السطغيان سواء مارسه فرد أو أقلية أو حتى الأكثرية. المهم أن أيسخولوس عن طريق الموضوعات الأسطورية التقليدية قد باشر النقد السياسي للأوضاع المعاصرة.

ولقد بذل العلماء جهدًا كبيرًا فى البحث عن موقف أيسخولوس السياسى فى ظل التنافس بين أريستيديس (مات عام ١٦٨ تقريبا) وثيميستوكليس (مات عام ٤٩٨)، اللذين قسيا أثينا عقب الحروب الفارسية مباشرة إلى شيع وأحزاب. كان أريستيديس رجلا محافظا يعترض على سياسة التوسع الأثينية، بينا كان ثيميستوكليس هو الذى جعل أثينا تتحول من قوة برية محدودة إلى قوة بحرية تسيطر على البحر الإيجى كله. على أية حال هناك من المؤرخين من يقول بأن أريستيديس نفسه لم يكن معترضا على مبدأ التوسع الأثيني. المهم أن أيسخولوس كان أميل إلى تأييد أريستيديس برأى بعض العلماء، في حين يرى الآخرون نقيض ذلك. فالفقرات التي يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس («السبعة» أبيات يستشهد بها أصحاب الرأى الأول من مسرحيات أيسخولوس («السبعة» أبيات برأى الفريق الآخر، بل تأتي أبيات على لسان الربة أثينة في «الصافحات» «بيت برأى الفريق الآخر، بل تأتي أبيات على لسان الربة أثينة في «الصافحات» «بيت محمد وما يليه) تقول فيها «في المستقبل ستحقق أثينا عجدا أكثر بما تملكه الآن»، وهو ما يشير إلى تأسيس ما يسمى «بالإمبراطورية الأثينية البحرية». فهل يمكن أن يأتي مثل هذا القول من شاعر يعترض على سياسة ثيميستوكليس التوسعية؟

وبالطبع نحن لا نقبل كثيرًا من القصص التي حكيت عن أيسخولوس وكيف أنه كان ينظم مسرحياته مخمورا، أو أنه مات لأن أحد الصقور أخطأ رأسه الصلعاء وحسبها صخرة صهاء بيضاء، فألق عليها سلحفاة كبيرة بهدف كسر قوقعتها الحجرية فمات أيسخولوس من فوره! فهذه حكايات طريفة مختلقة إختلاقا. على أية حال دفن أيسخولوس في جيلا ونقش على قبره ما يلى:

ديضم هذا القبر رماد أيسخولوس ابن يوفوريون وفخر جيلا الخصيبة كم كان قوى البأس! هذا ما تستطيع أن تخبرك به ماراثون وكذا الميديون طويلو الشعر، فقد عرفوا ذلك جيدا)

وقيل إن أبيات هذه القبرية من نظم أيسخولوس نفسه قبل موته. وهذا أمر مقبول لأننا نعتقد أن أى شاعر آخر يشرع فى رثاء أيسخولوس ما كان ليغفل ذكره كمؤلف تراجيدى بارع. ولقد كرمت الأجيال التالية مشوى أيسخولوس، وتعود الشعراء التراجيديون من بعده أن يزوروا قبره ويقلموا له الفرابين. وأصدر الأثينيون تشريعا خاصا يبيح إعادة عرض مسرحياته فى المسابقات التراجيدية. وفاز ببعض الجوائز بعد موته، فهذا ما يفخر به فى العالم السفلى كما يتصوره أريستوفانيس فى مسرحية «الضفادع».

ويعد أيسخولوس من العبقريات النادرة في التاريخ الأدبي بعامة والمسرحي بصفة خاصة من حيث قيمة إنتاجه وتنوعه. كما كان تأثيره على تطور الفن التراچيدي قويًا وحاسمًا حتى أن الأثينين أطلقوا عليه لقب «أبو الـتراچيديا» (Patera tragodias) (۲۷) ويعتبره النقاد الحدثون بصفة عامة المؤسس الثاني للدراما التي لم تتعد طور الـولادة أو حتى طور التخلق على أيدي ثيسبيس ولاحقيه، ولكنها على أيدي أيسخولوس حققت قدرًا هائلًا من النمو والتطور بحيث صارت مسرحياته أنموذجًا يحتذى في البنية المدرامية والشكل الخارجي والروح العامة، وكان أهم ما يميز البنيـة الـدرامية الأيسخولية عن سابقاتها أنها ضمت أفكارًا ومبادئ متناقضة، أو بالأحرى أوجدت الصراع الدرامي. فكل شخصية من شخصياته تمثل نظامًا أخلاقيًّا أو فكريًّا معينًا ليصطدم مع الميول والمبادئ المتمثلة في الشخصيات الأخرى، وكل ذلك يحدث أمـامنا

فيا نسميه الحدث الدرامى. ولعله من المعروف أن تشابك عناصر الصراع وتداخلها أو ما يطلق عليه رسم العقدة أو الحبكة الدرامية هو الحبك الأول لنجلح المؤلف المسرحى. وفي مسرحيات كل من ثيسبيس وفرونيخوس كان من الحبال تحقيق ذلك لأن كلا منها لم يستخدم سوى عمثل واحد. فكانت الأحداث تسرد للجمهور في شكل مونولج (أو حتى ديالوج) بدلاً من أن تمثل أمامهم. أما أيسخولوس فكان أول من تنبه إلى إمكانية تمثيل الأحداث الجوهرية ذاتها، ووصل إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثاني. وبذلك إستطاع أن يقدم المتصارعين دراميًا أي وجهًا لوجه وهو ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية.

كان لهذه الخطوة من التأثير ما أدى إلى تحويل جذرى فى عملية السكتابة الدرامية ذاتها. فحتى الآن كانت الدراما تقوم على أساس الأغانى الجهاعية للجوقة، أو مقطوعات وصفية سردية يتوجه بها الممثل للجوقة، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيا مضى. أى أن الجوقة كانت تحتل موقع المركز فى دائرة العملية المسرحية برمتها. ذلك أن الدراما كانت لا تزال فى جوهرها ملحمية غنائية، لا تمثيلية درامية. ومن بعد التطوير الذى ادخله أيسخولوس إنتقل مركز الثقل من الأوركسترا - مكان الجوقة - إلى منصة التمثيل. ولم تعد الجوقة هى العنصر الغالب، فتقلصت مشاركتها فى الجوار الدرامى ونقص حجم أغانيها ولم تعد تلعب دور البطولة الأولى (protagonistes). ولو أننا نتحفظ على رأى العلامة هيج من أنها تحولت إلى أن تلعب دور المتفرج السلبي (٢٨).

وبالطبع لم يحدث هذا التطور فجأة، أو فى خطوة واحدة، بل إتخذ مسارا مطردا فى حياة أيسخولوس من مسرحية إلى أخرى. حتى أننا نلاحظ أن العنصر الدرامى يطغى رويدا رويدا على العنصرين الآخرين، أى الملحمى والغنائى فى نفس المسرحيات التى وصلتنا من أيسخولوس. وهذا خط يتوازى مع إطراد تزايد أهمية الممثلين على حساب دور الجوقة الآخذ فى النقصان. فمسرحيات أيسخولوس الأولى أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية بسبب إعتادها على الممثل الواحد. وهذا ما يظهر جليا فى «المستجيرات» أولى مسرحياته التى وصلت إلينا. فمع أن هذه المسرحية تستخدم الممثل الثانى إلا أنه كإكتشاف جديد لا يحسن المؤلف

إستغلاله ولا يظهر كثيرًا، ويمكن القول بأن هذه المسرحية لا تختلف في الكثير عن مسرحيات ثيسبيس - المفقودة - وليس بها سوى مشهد واحد يغلب عليه حقا الطابع الدرامي السليم فهو حوار بين الممثلين الإثنين (أبيات ٩٦١ - ٩٦٥ وقارت و٩٠٠)، يضاف إلى ذلك أن أبناء أيجيبتوس وهم الدنين يمثلون القضية الأخرى المضادة لقضية وآراء بنات داناؤوس لا يظهرون على المسرح قط ولا يدخلون في صراع حقيق مع الأخرين، وإذا كان هذا أمرًا طبيعيًا لأن عدد الأبناء خمسون ولا يمكن تقديمهم في مواجهة الجوقة المكونة من خمسين فتاة - إفتراضا على الأقبل - فإن عدم حدوث المواجهة يعني أن الحدث الدرامي لا يقع كله أسامنا بعل يسرد علينا. وتستولي الجوقة في هذه المسرحية على كل الإنتباه وتحتكر معظم وقب العرض، مما يجعل فترات ظهور الممثلين وكأنها نوع من التغيير أو الفواصل بسين أغاني الجوقة الطويلة.

أما مسرحيتا «الفرس» و «سبعة ضد طيبة ، فيمثلان مسرحلة إنتقسالية بسين المسرحية السابقة والمسرحيات الأخرى اللاحقة. فني هاتين المسرحيتين لا زالت الجوقة تلعب دورا جوهريا في الحدث الدرامي. فجموقة «الفسرس» أي شميوخ فسارس مشغولون ومتورطون في مأساة تحطم الجيش والأسطول بنفس درجة إنشغال وتورط ملك الفرس نفسه إكسركيس وأمه أتوسا. أما جوقة «السبعة» أي عـذاري طيبـة، فصيرهن معلق بنتيجة الصراع بين الأخين الشقيقين ولدى أوديب، وبنتيجة المعركة الدائرة بين المتحاربين على أبواب طيبة. ومع ذلك فليس دور الجوقة في هاتين المسرحيتين كدورها في «المستجيرات»، لأن موضوع المسرحية الأخيرة هو مصير هؤلاء البنات انفسهن أى الجوقة. هن إذن اللائل يلعبن دور البطولة الرئيسية. أما في مسرحيتي «الفرس» و «السبعة» فيقل دور الجوقة من حيث الأهميــة وطــول الأغـــان ً ويزداد دور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها. ومع ذلك فلا يمكن القول بأن أيسخولوس يقدم فيهما طرفي النزاع أمامنا مساشرة على المسرح. فلا يظهر بولينيكيس قط أمامنا. وفي «الفرس» كان الصراع بسين الإغريق والفرس قد حسم وإنتهى قبل بداية الأحداث الدرامية. كما أن المشهد الذي تدور فيه هذه الأحداث بعيد عن المشهد الحقيق للأحداث الفعلية. ومن ثم كان من الطبيعي أن تعرف على تطورات هذه الأحداث في أغلب الأحيان عن طريق الرسل اللذين

يقصون علينا ما قد جرى هنا أو هناك، أو عن طريق أغبان الجوقة الوصفية أو السردية صفوة القول أن العنصر الملحمي والغنائي لا زالا مسيطرين.

ولعل الصورة تزداد وضوحا إذا قارنا هماتين المسرحيتين بمسرحية ابروميثيوس مقيدا ، إحدى أعبال أيسخولوس اللاحقة. لقد إنحصر دور الجوقة في هذه المسرحية فى نطاق ضيق لا من حيث طول الأغاني فقط، بل من حيث أن مضمونها أيضًا قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي. وهذا ما سيكون عليه الحال في مسرح سوفوكليس ويوريبيديس بصفة عامة. والجوقة لا تتـورط في الحـدث بصـفةً شخصية، وإنما تلعب دور المشارك المتعاطف الذي يقدم إما النصيحة السديدة أو العزاء القلبي للشخصية الرئيسية. كما تعلق الجوقة على الأحداث السابقة وتمهد للأحداث اللاحقة وفي «بروميثيوس» نجد أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة. فأمامنا بروميثيوس مقيد على ظهر صخرة، بل إن عملية التقييد نفسها تحدث أمامنا بكل تفاصيلها، من دقات فوق الصخور إلى صرخات البطل وتأوهاته ونقاشه الحاد مع هرميس الذي يعلن فيه تمرده على الإله الطاغية زيوس رب الأرباب. ونسمع أيضا فرقعة الرعود في خاتمة المسرحية حيث تقترب نهاية بروميثيوس. ومع ذلك فلا تزال للطابع السردى الملحمي القديم ـ المتمثل في المرحلة الأولى لإنتـاج أيســخولوس ـ بقيــة. ذلك أن الأجــزاء السردية في « بروميثيوس » لا بتزال من الطول بحيث تعطل تطور الحدث الـدرامي أو تصيبه بالركود ونضرب مثلا على ذلك بقص مغامرات وآلام إيو.

أما ثلاثية «الأوريستيا» فهى بحق رائعة أيسخولوس التي تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى، كها تمثل على أفضل نحو الرؤية الأيسخولية المأساوية للحياة. فحبكات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وحية، غنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات. يقف أجامنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية الأولى التي تحمل إسمه عنوانا، أما كليتمنسترا فتواجه إبنها أوريستيس في «حاملات القرابين»، ثم يأتي دور أوريستيس ليواجه مع أبوللون ميات الإنتقام وجها لموجه في «الصافحات». والحوار لا أغنية الجوقة أو أحاديث السرسل هسو السوسيلة الرئيسية في يد المؤلف، فبه يرسم الفكرة ويوضح الحركة. وفي الشلائية يستخدم

أيسخولوس ممثلًا ثالثا، وهو إكتشاف كان قد توصل إليه وإستخدمه الشاعر الشاب سوفوكليس. ولا تحتل الجوقة مركز الثقل على الأقل في المسرحيتين الأوليين من الثلاثية أي «أجاممنون» و «حاملات القرابين». وحتى في «الصافحات» حيث تلعب الجوقة دورا حيويا لأن عداوة أفرادها \_ ربات الإنتقام \_ لأوريستيس تعتبر سبب وجود المسرحية كلها، فإن الحدث يجرى أمامنا على المسرح ولا تسرويه الجسوقة أو أيسة شخصية أحرى على مسامعنا. يضاف إلى ذلك أن دور كل من أوريستيس وابوللون والربة أثينة في هذه المسرحية ليس دورا ثانويا. ومع ذلك فبوسعنا ـ حتى في هذه الثلاثية الأيسخولية التي تمثل قمة فنه أن نتلمس بعض بصهات الطابع الملحمى الغنائي القديم للمرحلة المكرة من إنتاج الشاعر. فالجزء الأول من «أجماعنون» سردى ملحمي بالأساس، ويحوى أغاني جوقة طويلة تتحدث عن الحرب البطروادية قبل أن تصف المشاعل التي تتوهج فوق الجبال معلنـة عـودة أجــاممنون الـــظافرة. فالحدث الدرامي هنا يصاب بالتعطل إن لم يكن الركود. وحستى في المسرحيتين الأخريين « حاملات القرابين » و « الصافحات » يتكرر الحوار كثيرا بين المثلين والجوقة. ومن ثم يمكن القول بصفة عامة أن أيسخولوس \_إذا قورن بسوفوكليس ويوريبيديس - لا يزال بدائيا حتى في أروع مسرحياته. لكننا من ناحية أخرى إذا قارنا « المستجيرات » بالثلاثية الأوريستية تعجبنا كيف إستطاع هذا المؤلف أن يقطع هذا الشوط الطويل من مرحلة بدائية للغاية إلى مرحلة نضوج درامي شبه كامل. يتميز مسرح أيسخولوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة وفي الطابع العام. فسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة، نظمت وعرضت في جو من العظمة والأبهة. كل شيء فيها من الحبكة إلى الشخصيات، ومن اللغة إلى الأوزان قد تمتع بقدر ما من الرزانة والوقار. والإنطباع الكلي الذي يخرج به المرء من هذه المسرحيات هو الشعور بالتبجيل لهذه العبقرية. لعلل أبرز الروايا ف مسرح أيسخولوس من حيث الفخامة هي الزاوية الأخلاقية. أمع تنوع موضوعات مسرحياته التي وصلتنا نجد أن فحواها الرئيسي العام هو عدالة الآلهـة والقـوة الغـلابة للقـدر والعواقب الوخيمة لمن يعترض طريقه من البشر المجرمين فاعلى الشر. وتُعد مثل هذه الأفكار مفتاحا مضمونا ليس فقط لفهم المسرحيات ككل، بل لإستيعاب كل مشهد فيها على حدة. يبدو الإنسان في مسرح أيسخولوس مخلوقا قليل الأهمية نسبيا إذا قيس بجبروت الألهة وسلطان القدر. ولا يتعرض أيسخولوس لشخصية الإنسان ولا يحلل مشاعره كموضوع رئيسي، لأنه يرى أن ذلك الأمر بحد ذاته لا يستحق العناية، وإنما يمكن أن نتخذه وسيلة فقط لطرح وشرح القوانين الإلهية الخالدة. لا يدخل أيسخولوس بقلمه عقلية الإنسان لكى يفسرها، بل لكى يوضح العلاقة بين هذا الإنسان والكون الذي يعيش فيه وما يحيط به من أشياء وأحياء، ولكى يوضح كذلك أهمية الإحتياط والتدبر في مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم، ولكى يقنع هذا الإنسان في النهاية بضرورة الرضوخ للآلهة.

يعتقد أيسخولوس ـكما جـاء في «ضـفادع» أريسـتوفانيس (أبيــات ١٠٠٦ -١٠٦٣) - بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شـجاعة ونبلا وكرما، وفي غرس الفضيلة فيهم، وزرع الأفكار العظيمة والبطموحات السامية فى نفوسهم. وشاعر له مثل هذه المهمة الخطيرة لا بد وأن تكون شخصياته عظيمة وبطولية، لكى يخلق على الأقل لدى المواطنين نبوعا من الحماس والسطموح عند مشاهدتهم لهذه النماذج. وكان من الطبيعي أن يمتنع أيسلخولوس عن تسأليف مسرحيات حول موضوع فايدرا أو سثينيبويا. إذ يرى وجوب تحاشى الأساطير التي تدور حول شخصيات نسائية شريرة. ونجده في الأساطير التي عالجها في مسرحياته قد إحتفظ بسهاتها الجوهرية. ولكنه في نفس الوقت خلع عليها قدرا من الفخامة والقوة لم يكن لها من قبل. فقصة بروميثيوس على سبيل المشال لا تعدو عنسد هيسيودوس ( أنساب الألهة ، أبيات ٥٢١ ـ ٥٦٨) عن أن تكون قصة خداع واضح \_ أو حتى مضحك ـ تورط فيها بروميثيوس وعاقبه على ذلك زيـوس أشــد العقــاب. ولكن أيسخولوس خلق من هذه الأسطورة حبكة درامية رائعة، تتصارع فيها قلوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر. لقد صار أيسخولوس بفضل تعمقه الديني ووقاره يمثل تحديا صنعبا أمام الشعراء الذين أتوا بعده. ويمكن أن نقول بصفة عامة أن كل مراحل التراجيديا التالية له تحمل ملامحا وأصداء قوية وملموسة الأفكاره وفنه.

كان ايسخولوس ـ كبقية شعراء التراجيديا الإغريق ـ رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة، أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في مسرحياته، وأخذ دور القيادة في

عملية العرض من بدايتها إلى نهايتها. ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيق بنفس الدرجة التي كان عليها في مجال التأليف. فلكي يخلع على إ شخصياته سمة العظمة والفخامة إخترع ملابس خاصة لممثلي التراجيديا تعطيهم وقسارا يفوق الحالة الادمية. وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء بإستخدام نعال خشبية مرتفعة، أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأرديـة الفضفاضة والمزركشـة. بالوان لامعة. ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طسابع يشير الحسزن والخسوف (prosopeia deina). وبلغ من نجاح هذه الإضافات الـتي أدخلهـا أيسـخولوس أنهـــا ظلت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قسرون. ومن السطبيعي أن يسوسم أيسخولوس منصة التمثيل لتسع ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهما الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب السرومان فيستروفيوس إلى أيسسخولوس إختراع خلفية المشاهد المرسومة (skenographia)، هذا الاختراع الذي ينسبه أرسطو المشهد على الجمهور فزين منصة الممثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار المشاهد. وإلى أيسخولوس يعسزي أيضسا إخستراع بعض الأليسات المسرحية مثل «العجلة الدوارة» (ekkyklema) التي تعرض على الجمهسور مساتم حدوثه بالداخل (interior) ولاسيا أعمال العنف والقتال. وإن كان بعض هذه الإليات فها يبدو من إختراع سوفوكليس، وبعضها الآخر ينتمي إلى فترة لاحقة، بيد أنه من المؤكد أن أيسخولوس إبتدع آلة «منصة الألهة» (theologeion). حيث إستخدمها في مسرحية «النشور؟» (Psychostasia) المفقودة، ليظهر زيبوس في السهاء وهو يضم فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليموس، وفي نفس المسرحية تسرفع جثة عنون من فوق الأرض بواسطة الآلة السرافعة المسهاة «الماكينية» (mechane)، والتي إستخدمت أيضا ف وبروميثيوس، لكي يسبح بها أوكيانوس ف الهواء (أبيات ٧٨٤ \_ ٢٨٧ وتعليقات القدامي عليها). وفي مسرحية وحاملات القرابين، عرض أيسمخولوس جثتي أيجيسثوس وكليتمنسترا بمواسطة اللعجلة المدواره، (أبيات ٣٧٣ وما يليها وتعليقات القدامي).

ومن الممكن تتبع مسار هذا التغيير والتطوير في مسرح أيسخولوس بالقاء نظرة على المسرحيات التي وصلتنا. إذ نلاحظ في المسرحيات المبكرة أن وصف موقع

الحدث وملابسات المكان غامض وغير محدد. أما في الثلاثية الأوريستية فإن تكرار مثل هذا الوصف مع إضافة بعض التفاصيل يشير إلى تزايد في إستخدام الآليات. وعلاوة على ذلك فإننا في حين لا نجد في المسرحيات المبكرة سوى القليل مسن المؤثرات السمعية والبصرية في تقديم المشهد، فإننا في المسرحيات السلاحقة ـ لاسيا «بروميثيوس» والثلاثية الأوريستية ـ نلاحظ تزايدها. في «بروميثيوس» مشلا نسرى أوكيانوس يطير على ظهر حيوان خراف، وعرائس البحر يمتبطين عربتهن المجنحة، ونسمع الرعود ونرى ومضات البرق فوق جبال القوقاز، وتنزل الربة أثينة من السياء أمام ناظرينا. وفي «الصافحات» نرى ربات الإنتقام وهن يتحلقين حول المذبح في معبد دلني ثم وهن يلاحقن أوريستيس.

وكان أيسخولوس ـ المسئول أيضا عن تدريب الجوقة ـ بارعا في إبتكار حركات وتصميات لرقصات جديدة (schemata orchestica). وكانست أغاني الجسوقة في مسرحياته غالبا ما تهدف ـ بأسلوب نظمها ـ إلى إحداث تأثير يتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل. ونضرب مشلا على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في «السبعة»، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف، ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفزع. وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة وجميزة لفن أيسخولوس. وبالمثل في «الأوريستيا» لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ريات الإنتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لأوريستيس ما لم الإنتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لأوريستيس ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن بها يعبرن عن ذلك. لقد قدمت مثل هذه المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها أيسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.

ولقد أفاد أيسخولوس إذن من مهنته وحبرته كممثل ورجل مسرح، كها سيفعل كل من شكسبير وموليير فيا بعد. فني الكثير من مشاهد مسرحياته لا يحكن أن يحدث التأثير العميق المطلوب إلا أثناء التمثيل. مثال ذلك المشهد الذي يوقظ فيه شبح كليتمنسترا ربات العذاب في «الصافحات»، وكذا موكب هؤلاء الربات وهن في طريقهن إلى معبدهن تحت سفح الأريوباجوس وقد واكبهن الأثينيون بالمشاعل

والهتافات، ويمكن أن نضيف المشهد الذي يدخل فيه أجاعنون إلى أبهاء القصر بعد تحذيرات كاسندرا التنبؤية في مسرحية «أجاعنون»، إذ بعد لحظات من دخول الملك وهي لحظات قصيرة ومليئة بالترقب والتوجس ـ تسمع صيحات الموت المتحشرجة صادرة عن أجاعنون الذي إغتاله أيجيسئوس وكليتمنسترا. حقا إنه لمن النادر أن نجد عرضا يجمع بين فنون الشعر والموسيق والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التي نجدها في مسرح أيسخولوس.

ومع ذلك فهناك جرأة بالغة فى تقديم مشهد تقييد بروميثيوس بالأغلال على صحرة القوقاز أمام الجمهور، حيث ثبتت يداه وقدماه بالحديد ودق إسفين فى صدره وظل هكذا على المسرح طول الوقت. وفى مسرحية مفقودة بعنوان «نيوب» جعل أيسخولوس هذه البطلة تلق نفسها فوق قبر أبنائها، وظلت هكذا ممددة طوال مشهدين كاملين ودون أن تنطق ببنت شفة. ولعل مثل هذه المشاهد المعبرة عن الصمت البائس كانت مفضلة لدى أيسخولوس، مما أثار سخرية أريستوفانيس فى «الضفادع» (أبيات ١٩١١- ٩٢٠). بيد أن أيسخولوس إستطاع بصمت المثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والانفعالات فى قلوب شخصياته، وأفضل مما لو أنطقهم فى هذه المشاهد. وهكذا بينا كان بروميثيوس يقيد على الصخرة لم ينطق بكلمة واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا فى الصحراء حتى أطلق العنان واحدة رغم الآلام المبرحة. ولكن ما أن ترك وحيدا فى الصحراء حتى أطلق العنان للسانه وإنفعالاته. ومن ثم فإن صمته كان تعبيرا عن إحتقازه لمن يقيدوه، وهو صمت يزداد تأثيره وضوحا وعمقا عندها يتبعه البطل بعد ذلك بإنفجاره الصارخ.

ويفوت الكثيرين من الباحثين أن شعراء المسرح الإغريق التراجيدى قد إستمدوا موضوعاتهم من مصادر أقدم منهم، ومؤلفات أخرى سبقتهم، وهذا ما سنسلط عليه الضوء الآن بالنسبة لمسرح أيسخولوس.

إذ تقوم كل مسرحيات أيسخولوس، فيا عدا «الفرس»، على الأسطورة. والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى كافة شعراء السراجيديا - كيا سنرى - هو حلقسة ملاحم الحرب الطروادية، التي جاءت قصة أوديب ضمنها. من هذه الملاحم إستق أيسخولوس موضوعات نصف مسرحياته، وله أربعية مسرحيات مساخوذة مسن «الأوديسيا»، وتحتل أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو

المرتبة الثانية. ومع ذلك فيمكننا أن نقول عن مصادر مسرحه ككل بانها تغطى معظم التراث الأسطورى فهى متنوعة، بل إن بعض مسرحياته مثل «جلاكوس البونطى» (Glaukos Pontios) المفقودة تقوم على أسطورة بدويوتية محليسة مجهدولة، اكتشفها الشاعر بنفسه عن طريق البحث والتقصى ومعايشة صيادى هذه المنطقة (٢٠٠٠).

قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات أيسخولوس الموجودة

عنوان المسرحية		الصدر الأسطوري والملحمي	
Iphigeneia	إفيجينيا	Kypria	القبرصية
Mysoi	الميسيون		
Palamedes	بالاميديس		
Telephos	تيليفوس		
ريجيون	حمام هيكتور أو الفو	Hias	الإلياذة
Hektoros Lytra e Phryges			•
Europe e Kares	يوروبي أو كاريس	-	
Myrmidones	الميرميدونيون		
نیریوس) Nereides	عرائس البحر (بنات		
Thressai	الطراقيات	Aithiopis	لأثيوبية
Memnon	منون		•
Hoplon Krisis	التحكيم في الأسلحة	· 	
Salaminiai	ساء سلاميس	;	
Psychostasia (?	سيخوستاسيا (النشور	(	

عنوان المسرحية		والملحمى	الممدر الأسطوري
Lemnioi Philoktetes	أهل ليمنوس فيلوكتيتيس	Mikra Ilias	الإلياذة الصغيرة
Oresteia: Agamemnon Choephorol Eumenides Proteus Satyrikos	ثلاثية الأوريستيا: أجامنون محاملات القرابين الصفح المسافحات (ربات الصفح) بروتيوس (ساتبرية)	Nostoi	ملاحم العودة
Kirke Satyrike Ostologoi Penelope	کیرکی (ساتیریة) أوستولوجوی (عظام البطل؟) بینیلوب	Odyszcia	الأوديسيا
Psychagogoi	مرشدو الأرواح	Telegoneia	تيليجونيا
Laios Oidipous Sphinx Satyrike	لايوس أوديب الهولة أو أبو الهول (ساتيرية)	l	الأرديبية
Argeioi Eleusinioi Hepta epi Thebas	الأرجيون أهل إليوسيس السبعة ضد طيبة**	Thebais	العليبية
Epigonoi	الخلفاء	Epigonoi	الخلفاء

	777	
عنوان المسرحية	المصدر الأسطوري والملحمي	
Aigyptioi المصريون	Danais الدانائية	
بنات داناۋوس Danaldes		
Hiketides "Illumentary Illumentary Illumen		
برمیثیوس سارق النار Prometheus Pyrophoros برمیثیوس مقیدًا*	معركة المردة (التيتانيس) Titanomachia	
بروميثيوس طليقًا Prometheus Luomenos		
برومیٹیوس محترقًا (ساتیریة) Prometheus Pyrkacus Satyrikos		
Bakchai الباكخيات	أسطورة ديونيسوس	
تابعات أو بنات لابس جلد الثعلب		
(أى باكخوس) Bassarides		
مربيات ديونيسوس Dionysou Trophoi		
الإيدونيون (الطراقيون) Edonoi		
ليكورجوس (ساتېرية) Lykourgos Satyrikos		
الشبان الصغار Neaniskoi		
(۱) Xantriai		
بنثيوس Pentheus		
بنثيوس Pentheus سيميلي أو حاملات الماء Semelee Hydrophoroi	<b>\</b>	
ثاماس Athamas دجو أو المجدف Argo e Kopastes	مطورة السفينة أرجو Argonautika	

عنوان المسرحية		المصدر الأسطوري والملحمي	
		3 5 5	
Kabeiroi	کابیروی		
Hypsipyle	هیبسیبیلی		
Phineus	فينيوس		
Amymone Satyrike	أميموني (ساتيرية)	اساطير مدينة أرجوس	
Polydektes	بوليديكتيس		
Phorkides	فوركيديس		
Alkmene	الكميني	اسطورة هرقل	
Herakleidaí	ابناء هرقل		
Persai	الفرس*	من التاريخ المعاصر	
Aitâiai	أيتاياي	مصادر متفرقة	
Atalante	أتالانق		
Glaukos Pontios	جلاوكوس البونطى		
(بوپوتيا)	جلاوكوس فى بوتنياى		
Glaukos Potnieus			
Heliades	بنات هيليوس		
Ixion	[كسيون		
Kallisto	كاليستو		
Kerkyon Satyrikos	بنات هیلیوس [کسیون کالیستو کبرگیون (ساتیریة) نیمیا نیوں		
Nemea	أنيميا		
Niobe	أنيون		

عنوان المسرحية		المصدر الأسطورى والملحمى	
Permaibides	بیرمایبیدیس (؟)	مصادر متفرقة	
برية)	سيسيفوس الهارب (سات		
Sisyphos drapetes satyr	ikos		
رة	سيسيفوس يدحرج الصخ		
Sisyphos petrokylistes			
Toxotides	إبن رامى القوس (؟)		
Oreithyiä	أوريثيا (غير مؤكدة)		
Diktyoulkoi ·	ديكتيولكوي (الصيادون؟)		
Thalamopoioi	صانعو الأسرّة		
ع إستموس <sup>.</sup>	المتفرجون أو أهل البرزخ		
Theoroi e Isthmiastai			
Hiereiai	الكاهنات		
Kerykes satyroi	كېرىكىس (ساتىرية)		
Kressai	الكريتيات		
Leon Satyrikos	الأسد (ساتيرية)		
Propompoi	طلائع الموكب		
Phrygioi	الفريجيون		

ونظرة واحدة إلى عناوين مسرحيات أيسخولوس والشذرات المتبقية (٢١) منه كفيلة بأن تؤيد وتؤكد صدق المقولة المنسوبة إلى هذا الشاعر، أى أن مسرحياته ليست سوى وفتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة »(٢٧). بيد أن آراء الدارسين في معنى هذه العبارة متباعدة، فمن قائل إنها تعنى الروح العامة لمسرح أيستخولوس كإنعكاس للعظمة البطولية الهومرية، إلى آخر يقول بأن العبارة تشرح بنية مسرحيات أيسخولوس المبكرة حيث سادت التقنية السردية الملحمية كها قد لاحظنا. ونحسن

نرجح أن العبارة تستهدف مصادر أيسخولوس قبل أى شيء آخر، وأنها لا تعنى هوميروس وحده - حيث لم يأخذ منه أيسخولوس سوى سبع مسرحيات - وإنما تعنى أيضًا الحلقة الملحمية والتي غالبا ما كانت تنسب إلى هوميروس لدى القدامي.

والحبكة الدرامية الأيسخولية بسيطة للغاية، فهى تشرح للجمهور منذ البداية القصة ونهايتها. يجرى الحديث الدرامى فى خط واضح ومرسوم بعناية فائقة. وبين الحين والحين تشرح أغانى الجوقة ما غمض من المعانى المطلوب إيصالها للجمهور. ومع النقص الملحوظ فى التعقيد والتشابك بالحبكة الأيسخولية لا نستطيع أن نصفها بأنها عملة أو راكدة. فنى عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بإنتباه الجمهور وإهتامه بالتنويع فى النغم والتدرج فى الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفى فى النغم والتدرج فى الألوان، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الأحداث. وفى ذلك كان أيسخولوس لا يشق له غبار، فهو يجمع ويسرتب مشاهده على نحو لا يرهق القارئ أو المشاهد.

ووفقا لتنظيات المسابقات المسرحية في إطار مهرجانات ديونيسوس بالمدينة - اثينا - كان على كل شاعر أن يعرض ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. وكانت المسرحيات الأربع تعرض تباعا في نفس اليوم. وبينا إعتاد الشعراء السابقون أن تكون كل مسرحية من مسرحياتهم الأربعة مستقلة عن الأخرى بموضوعها، إبتدع أيسخولوس نظاما فريدًا وبميزًا لعبقريته. لقد رأى أن يقدم المسرحيات الأربع كوحدة واحدة يطلق عليها إسم الرباعية (tetralogia)، بحيث تكون المسرحيات التراجيدية الثلاث منها بمثلة لمراحل ثلاث متتالية من قصة مأساوية كبيرة وتسمى الشلائية التراجيدية التراجيدية التراجيدية المرباعية ككل التراجيدية المساتيرية التي تختم الرباعية ككل التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس بمشهد ساخر من نفس الأسطورة. وكانت الشلائية التراجيدية بالنسبة لأيسخولوس هي الفرصة المناسبة للتعبير عن رؤيته المأساوية القائمة على فكرة اللعنة المتوارثة، والإثم اللى يلاحق السلالة من جيل إلى جيل.

ومن الرباعيات التى نظمها أيسخولوس نعرف ثلاثة منها فقط على نحو يقينى. الأولى هى والأوديبية ، وهى تتابع مصائب آل أوديب من الجريمة الأصلية التى تورط فيها لايوس حتى المعركة بين الأخوين ولدى أوديب على أسوار طيبة. والشانية هى الرباعية والليكورجية ، وقد إتخذت من دخول ديونيسوس إلى طراقيا موضوعا حيث

قاوم عبادته ليكورجوس وإنتهى الأمر بتأسيس هذه العبادة. أما الرباعية الثالثة فهى « الأوريستيا » وتتناول اللعنة الموروثة فى آل بيلوبس، وسنعود إلى دراستها بالتفصيل لأنها قد وصلت إلينا كاملة. وفيا عدا هذه الرباعيات الثلاث تختلف الأراء، وهناك من يقول بأن أيسخولوس أعطى نفسه حرية أن ينظم الثلاثية التراجيدية على أساس أن تكون كل مسرحية بمثابة فصل من فصول القصة الأكبر، أى أن تكون المراحل الثلاث مرتبطة إرتباطا وثيقا، أو أن لا تكون الصلة بمثل هذا الإلتصاق، ويستدل النقاد على ذلك بأنه فى حين بمكن للمرء أن يقرأ «أجاعنون» بمفردها ويستوعبها إستيعابا كاملا دون أن يكل بقية الثلاثية الأوريستية، يجد أن «بروميثيوس مقيدا» قد إستعصت على الفهم بسبب فقدان بقية الثلاثية. هكذا يبدو رأيا مقبولا القول بأن الصلة فيا بين مسرحيات الثلاثيات أو الرباعيات الأيسخولية لم تسر على وتيرة واحدة.

ومع أن البنية الرباعية كانت مفضلة ومحببة إلى قلب أيسخولوس، إلا أنه مسن غير المحتمل أنه إتبعه فى كل كتاباته. بل يرجح أن تكون مسرحياته المبكرة مشل مسرحيات سابقيه منظومة على شكل إنفرادى، أى لكل مسرحية بنيتها المستقلة. وربما عاد أيسخولوس بين الحين والآخر فى مسرحياته المتاخرة إلى هذا النظام الأقدم، فنظم بعض المسرحيات الإنفرادية مثلها فعل فى «الفرس». وحتى فى حالة كتابة رباعيات مرة أخرى فإنه قد يختم الواحدة منها بمسرحية ساتيرية لا تسرتبط موضوعا أو أسطورة بالثلاثية التراجيدية.

وندين ببقاء مسرحيات أيسخولوس السبع التي وصلت إلى أيدينا للفقهاء الذين حفظوها وإتخلوا منها أمثلة للدراسة اللغوية والأدبية. فلقد كانت هناك مجموعات مختارة من المسرح الإغريق شاعت إبان القرن الخامس الميلادي وعلق عليها الفقهاء. ومن بينها سبع مسرحيات لأيسخولوس، وسبع أخرى لسوفوكليس، وتسع ليوريبيديس (ووصلت عشرة مسرحيات أخريات له بدون تعليقات)، وإحدى عشر مسرحيسة لأريستوفانيس. وفي نهاية العصر البيزنطي قل عدد المسرحيات بهذه المجموعات المختارة لتدهور الأحوال السياسية وإنحطاط المستوى الثقاف والأدبى حتى صار نصيب كل شاعر لا يتعدى الثلاث مسرحيات. وكانت «السبعة» و «الفرس» و «بروميثيوس»

هى المسرحيات الثلاث المختارة مسن أيستخولوس، بيسد أن «أجسامنون» و «الصافحات» كانتا تقرآن في أحيان نادرة، وأهملت كل من «حاملات القرابين» و «المستجيرات» تماما. ومع أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين المعايير التي كان يع بها الإختيار والإحتفاظ بهذه المسرحيات. بيد أنه من الواضح أنه إختبار مدروس، وأن المسرحيات السبع تمثل تطورًا في فن أيسخولوس. «فالمستجيرات» هي بكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لنا حيث كانت هذه التراجيديا غنائية أكثر منها درامية. أما «الفرس» و «السبعة» فيمثلان المرحلة الوسطى. وتأتي «بروميثيوس» و «الأوريستيا» لهمثل قمة ما وصل إليه فن أيستخولوس من نضوج. كها أن «الأوريستيا» هي الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا من هذا الشاعر الأثيني بال من المسرح التراجيدي الإغريق برمته. ولا ننسي أن الإشارات الواردة عند أريستوفانيس وأرسطو قد لعبت دورًا ما في تدعيم شهرة هذه المسرحية أو تلك.

ونحن نقبل الرأى القائل بأن « المستجيرات » هى باكورة إنتاج أيسخولوس المعروف لأسباب كثيرة ، منها غلبة العنصر الغنائى فى هذه المسرحية ، وكذا قلة الأجزاء الحوارية وعدم بروز الممثل الثانى . وتفاوتت آراء النقاد والدارسين حول تاريخ هذه المسرحية بشكل حاد . فالبعض يؤرخونها بعام ٤٩١ وآخرون يرون أنها لم تكتب أو تعرض قبل عام ٤٩١ ، ويرجح أنها عرضت ضمن رباعية تعالج موضوع مرب بنات داناؤوس الخمسين وملاحقة أبناء عمهن أيجيبتوس (مصر) لهن لإرغامهن على الزواج منهم ، وقتل البنات لأزواجهن ليلة الزفاف فيا عدا هيبرمنيسترا ، التى أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك . ويقعع بعض الدارسين بان أعفت زوجها من هذا المصير فحوكمت على ذلك . ويقعع بعض الدارسين بان وتعالج فترة الزواج ، وأما المسرحية الثائنة فهى إما « المصريون » أو «صانعو الأسرة » أى فراش الزوجية .

ويلاحظ أن أكثر من نصف المستجيرات، غنال أى تسؤديه الجسوقة كها أن معظم الجزء الحوارى المتبق تشترك فيه الجوقة أيضا وبكثافة عندما تدخل في حوار مع الممثل. ولا يظهر الممثل الثان إلا في مناسبتين بسل يمكن الإسستغناء عنه في عرض المسرحية كلها بإستثناء حوالي سبعين بيتا (٤٧٤ - ٤٩٧).

وتدور الأحداث في العراء قرب الشاطئ حيث تلتف البنات الخمسون حول المذبح ف إستجداء وإستنجاد ويقف داناؤوس أبوهن بجوارهن. وتبدأ المسرحية بسدعوات تتغنى بها البنات الخمسون أى الجوقة، ويتلو ذلك حوار قصير بينهن وبين والسدهن حول مصيرهن. ويظهر ملك أرجوس وتستجديه البنات الخمسون لحمايتهن وفى حوار طويل وداق تطرح شكوك الملك المتذبذب الذى في النهاية يستسلم لتضرعات البنات الخمسين ويعد بحمايتهن. وظل داناؤوس في تلك الأثناء صامتا ولكنه الآن يتحدث فيشكر الملك في إيجاز ويذهب إلى داخل مدينة. أرجوس بهدف تقديم صلوات الشكر للآلهة. ولم يكن حضوره (كممثل ثساني) ضروريا في هـذا المشهد وكان بالإمكان الإستغناء عنه. على أية حال تترك الجوقة وحيدة في الأوركسـترا فتنشـــد نشيدا تتضرع به لزيوس ويستمر غناؤها حتى عودة داناؤوس بأخبار سارة مسؤداها أن شعب أرجوس قد صدق على قرار الملك بحماية البنات الخمسين وقبول لجوثهن إلى المدينة. وهنا تنخرط الجوقة في أغاني شكر للألهة وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخبر داناؤوس بناته أنه يلمح عن بعد سفينة تحمل الأبناء الخمسين لاخيه أيجيبتوس وتقترب من الشاطئ. وينسحب داناؤوس إلى الداخل بحجة أنه سيحدر الأرجيين بشأن هؤلاء القادمين فيعطى بذلك الفرصة للجوقة كي تنهمك في أغنية حرينة وشكوى مفجعة، ثم يتقدم رسول المصريين - أي الأبناء الخمسين - وينظهر على المسرح ويأمر البنات بأن يتبعنه إلى السفينة السراسية على الشاطئ ويسطلق بعض التهديدات الخيفة فتتوسل البنات طالبات السرافة والسرحمة. ويسظهر ملك أرجسوس . فجأة، وهنا يدور أول حوار درامي بالمعنى السليم بين الممثلين الإثنين وهمو حموار ساخر ولاذع بين الملك الأرجى والرسول المصرى وينتهى الحوار ببطرد الأخسير شر طردة مهزوما بعد أن خاب مسعاه، وبعد إختفاء هذين الممثلين تعلىق الجوقة على حوارهما فتعبر عن سرورها بأغنية قصيرة ويعود داناؤوس ليقودهن إلى أرجلوس ثم ينسحب الجميع وهم يدعون بالخير والبركة للمدينة وأهلها.

والموضوع الرئيسى في «المستجيرات» - بل في مسرح أيسخولوس ككل - هو عدالة الآلهة التي تعاقب كل متعجرف ظالم ولا يصل هذا المعنى للجمهور إلا من خلال أغاني الجوقة في الأغلب. ذلك أن المسرحية تبدأ بالبنات الخمسين وهسن

224

يستنجدن بمذبح الآلهة وتنتهى المسرحية وهن يرفعن أيديهن بالدعاء والشكر لنفس الآلهة لأنهم أنقذوهن من أيدى المعتدين. هؤلاء البنات اللائل فررن ذعرا أمام الرسول المصرى يشكرن فى نهاية المسرحية الملك الأرجى الذى وقف معهن فى وجه الظالمين.

وعرضت مسرحية «الفرس » عام ٧٧٤ وهي المسرحية التاريخية الموحيدة التي وصلت إلى أيدينا من المرح الإغريق برمته. ويتغنى أيسمخولوس في هذه المرحية بإنتصار الإغريق الساحق في معركة سلاميس عام ٤٨٠. وما من مسرحية من مسرحيات أيسخولوس الباقية يمكن أن تظهر لنا عظمة مؤلفها وسعة أفقه أكثر من « الفرس ». ذلك أن الشاعر الفذ بدلا من أن ينهك قواه ويضيع جهوده في تضخيم وتفخيم الكبرياء الوطنية الإغريقية يعمل عقله وعبقريته في محاولة جادة لتفسير هـزيمة الفرس. وهو بالطبع تفسير تراجيدي لأن صلف الفرس وعنجهيتهم إستوجبا العقاب موجهة للمنتصرين - أي الإغريق - بقدر ما هي موجهة لغرمائهم المهزومين أي الفرس. ويركز أيسخولوس على العدالة الإلهية التي يناط بها وضع حد للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للقومية والشعوبية. وهكذا يبدو لنا ولأول وهلة أن أيسخولوس قد جعل مجد وإنتصار الإغريق موضوعا ثانويا في مسرحيته. بيد أن أيـة محاولة للتعمق في معطيات هذه المسرحية ستظهر أنه بذلك إستطاع أن يجد هذا الإنتصار الإغريق أروع تمجيد. إنه التمجيد الدرامي غير المساشر. فعندما جعل أيسخولوس الأحداث الدرامية تجرى في القصر الفارسي قد مكن بذلك مسواطنيه المنتصرين من مشاهدة أثر الهزيمة على نفوس أعدائهم. ولا شك أن الإغريق وهم يرون الهاوية التى وقع فيها الفرس المغرورين يتمذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التي كانوا هم أنفسهم فرسانها الأشاوس في بر المعركة وبحرها. إنهم الآن يشاهدون العدو الفارسي ذليلا في عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلق من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى. وهم الآن يتحققون من أن العناية الإلهية هي الـتي قــد انقذتهم من هذا الشر الوبيل ومن مثل هذا المصير. ذلك انهم بسالطبع كانسوا سيلاقون مصيرا هفجعا لو أنهم وقعوا تحت طائلة الطغيان الفارسي الغاشم. صفوة القول إن أيسخولوس في هذه المسرحية قد أشبع مواطنيه - متضرجي المسرح الأثيني - ورغبتهم في الإحتفاء بإنتصارهم دون أن يصل الأمر إلى حد التشني أو الإسفاف أو حتى الدعاية المزيلة كما يفعل كثير من الكتاب في مثل هذه المناسبات الوطنية.

ونظرة على بنية «الفرس» كفيلة بأن توضح لنا أنها تعد مشالا عمتازا للحبكة الدرامية البسيطة. فهي مسرحية تكاد تكون خالية من الحدث الدرامي لأن الحملة الفارسية قد إنتهت بالفعل قبل أن تبدأ المسرحية نفسها، وكل ما يعرض علينا هـو إستقبال الأخبار في سوسا، أخبار الهزيمة الفارسية، ثم عودة إكسركيس وأسى الفرس على هذه الكوارث. بيد أن أيسخولوس يعرض ذلك على نحو درامي مشوق للغاية. إنه لا يعلن عن الكارثة منذ اللخظات الأولى بل يقودنا إليها خطوة خطوة وبمهارة فاثقة. ومن ثم فإن شعورنا بالتعاطف مع أبطاله يـزداد عمقـا كلما مضينا معـه في مسرحيته. فمنذ البداية هناك جوقة الشيوخ، الفرس القلفين على أخبار الجيش ويضفون بشكوكهم وتوجساتهم هذه جوا غامضا من الترقب لحدوث مصيبة كبرى. ثم تظهر أتوسا وتحكى حلمها المزعج وبالتالي يتصاعد جو الترقب والتوجس. وعندما يصل هذا التصاعد إلى أمته يظهر السرسول ويعلن الحقيقة السافرة ثم يشرع في وصف تفصيلي لخسائر الفرس الذين هـزموا في ســلاميس ولمجسزرة بســيتاليا ( Psyttaleia) والإنسحاب المدمر. وهكذا تتوالى الأنباء وتتراكم الأحزان ومع ذلك فلازالت هناك أشياء لم تظهر بعد. إذ ينهض شبح داريوس من قبره ويؤنب مواطنيه فقط يظهر إكسركسيس منهكا مهلهل الثياب مشعت الشعر متربا، وحوله أتباعه في حالة لا تقل سوءاً. وينخرط الجميع في صرخات الألم والحزن الختامية.

هكذا نعرف كيف إستطاع أيسخولوس أن يخلع على مسوضوعه سمة التنبيع وخصائص الدراما وذلك بالتقدم البطىء المتدرج والمؤثر نحو السذروة. ولقد نسوع أيسخولوس أيضا فى أسلوب الكشف عن الأمور فهو مرة ينتقل بنا من تسوجس وترقب خاتفين إلى وصف سردى طويل ومعبر، وأحرى من الحث الجاد على الصبر والصمود إلى دعوة مباشرة إلى الحزن والأسى البائسين، وهسذه القسدرة السدرامية والبراعة فى رسم الحبكة تظهر فى كل المسرحيات تقريبا عما يجعلنا نتشكك فى القول

النقدى المنسوب إلى سوفوكليس بأن أيسخولوس كان يكتب ما كتب بدافع غريزته فقط وكان يهتدى إلى ما هو صحيح وسلم دون وعبى منه. أى أنه كان فنانا بالسليقة ينظم أشعاره دون تفكير أو تدبير (٣٣).

ولوحظ أن أيسخولوس لا يذكر الأبطال الإغريق بالإسم في هذه المسرحية. وليس السبب الوحيد في ذلك أنه يتحاشى إثارة مشاعر الغيرة والفرقة بين محارب بني قومه الإغريق. إذ يبدو لنا أن أيسخولوس بذلك كان ينشد السمو فوق كل ما هو مألوف. وكان يرمى إلى أن يحيط مسرحيته بجو مـن الـوقار وبعض الإبهــار المتمثل في تقديم مشاهد عجيبة من بلاد أجنبية غريبة. كان المسرح قبل أيسخولوس لا يقدم سوى الأبطال الأسطوريين والآلهة. أما إذا نزل إلى مستوى تقديم أفراد من البشر فلا أقل من أن يحتفظ لهم بالعظمة والأبهة، بتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة، ومحاولة إختيار كل ما هو عجيب غير معروف أو مألوف. وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من، راسين وشيللو وجوته وغيرهم إبان عصر النهضة وسار على نفس الدرب بريخت في القرن العشرين. ويبدلل أيسخولوس نفسه على أنه يفعل ذلك عن عمد، لأنه في مقابل تجاهل أسماء الأبطال الإغريق يـذكر قـواثم كاملة من أسماء الفرس. كما يجعل الجوقة ـ المكونة من شيوخ فارس ـ تخاطب الملكة أتوسا قائلة «يازوج وأم إله» (بيت ١٥٧). وعندما ينظهر شبح داريوس لا تجرؤ الجوقة على النظر في عينيه ولا حتى مخاطبته وجها لوجه (أبيات ١٩٤ ـ ١٩٦). وفي المشهد الختامي (بيت ٩٠٨ ـ ١٠٧٦) ينخرط إكسركسيس ـ الملك العائد مهزوما بم مع الجوقة في صرخات ألم وندم وأسى تصاحبه \_ بالقطع \_ موسيق بربرية وحشية. وقد يكون المدف من هذا المشهد هو إظهار الضعف الفارسي.

وقبل أن نخم حديثنا عن «الفرس» نود التنويه إلى أن أيسخولوس مشل شكسبير فيا بعد لا يحفل كثيرا بالدقة التاريخية الصارمة، بل ويقع فى خطأ الخلط الحضارى والزمنى. لأنه يجعل الفرس يتضرعون لآلهة تحمل أسماء إغريقية، فهم يصلون لزيوس وهرميس وأبوللو (أبيات ٢٠٥، ٣٢٥، ٣٢٩، ٩١٥). بل إن تمثالا للإله الأخير وعلى نحو إغريق قبح يقف أمام القصر الملكى الفارسي. كها أن القرابين المقدمة لشبح الملك داريوس (أبيات ٢٠٥، ٢٠٠ وما يليه) إغريقية وليست فارسية.

عرضت مسرحية «السبعة ضد طيبة» عام ٤٦٧ وموضوع الثلاثية الـتراجيدية التي جاءت هذه المسرحية في إطارها هو اللعنة الـتي أصـابت آل لايسوس. وفي « لايوس » أولى مسرحيات هذه الشلائية يشرح المؤلف سبب اللعنـة وأس الفســاد. وفيها تنذر نبؤة دلني هذا اللك بالقول أنه « إذا مات بدون خلف فسينقذ المدينة » (راجع (السبعة) بيت ٧٤٥ ـ ٧٥٠). بيد أن لاينوس ضرب بهذا النذير عنرض الحائط وأنجب ولدًا (سيحمل إسم أوديب فيا بعد)، وألقاه في العراء فوق جبل كيثايرون وهكذا حقت عليه اللعنة من أرباب السهاء. وفي المسرحية الثانية «أوديب» بدأت اللعنة تحدث أثارها الوخيمة، إذ قتل أوديب أباه وأصبح ملكا على طيبة وتزوج أمه. وفعل كل ذلك دون علم، فلما إنكشفت له حقائق الأمور فقاً عينيه ولعن ولديه إتيوكليس وبولينيكيس متنبأ لهما بمصير سيء حين قبال لهما «ستقتسمان التركة بحد السيف لكي يتساوى نصيب كل منكما مع الآخر» («السبعة» أبيات ٧٧٨ – ٩٧١، ٩٠١). وهذه اللعنة هي الستي تنشسط في مسرحيسة «السسبعة». فإتيوكليس الذي هو الآن ملك طيبة لم يتنازل لأخيه عن الحكم عندما جاء دوره، مما إضطر الأخير لأن يهاجم المدينة مستعينا بستة قواد من أرجوس. ويقتـل الأخـان كل منهها الآخر، وهذا هو النصيب المتساوى الموعود على لسان أبيهها لكل منهها، إنه الموت على أسوار طيبة في وقت واحد.

وكان من المكن أن تنتهى المسرحية بموت الأخين، بيد أن المؤلف يضيف مشهدا آخر تعلن فيه أنتيجون عزمها على دفن أخيها بولينيكيس رغم صدور أسر رسمى عن شعب طيبة يمنع دفنه. ويرى بعض النقاد أن هذا المشهد مقحم على المسرحية، وأن الذي أضافه يقلد مسرحية «أنتيجون» لسوفوكليس. ويستند هؤلاء النقاد ليس فقط على أن هذا المشهد يفيسد نهاية الثلاثية التراجيدية، بل أيضا على حقيقة أنه في حالة عرضه يحتاج إلى ثلاثة ممثلين. ويرد نقاد آخرون على ذلك بان الدارس المدقق لا يجد بادرة إقحام في هذا المشهد، كما أن مسالة أنه يحتاج إلى عمثل ثالث غير مستعصية على الحل. إذ لوحظ أن دور إيسميني (الممثل الثالث) في هذا المشهد صغير جدا ويمكن أن يقوم به واحد من الممثلين الإضافيين أو الإحتياطيين (المعتل التراجيديا. ويسلاحظ

أن الأمر بعدم دفن بولينيكيس ينسب إلى كريون عند سوفوكليس، بينها هو صادر عن شعب طيبة عند أيسخولوس فى «السبعة» (أبيسات ١٠٠٥ ـ ١٠٠٦)، بمسا يتمارض مع أن يكون هذا المشهد تقليدا لمسرحية سوفوكليس. ويمكن السرد على الإنتقادات الموجهة لهذا المشهد الإضافى بتبنى أسس جمالية. حقا إنه يتعارض بعض الشيء مع إتساق البناء الثلاثى، لأنه ينلر بمصائب لاحقة بدلا مسن التعليسق أو تعميق المصائب السابقة. غير أن هذا المشهد فى نفس الوقت يقدم صورة مناقضة لما سبق، ومن ثم يضيف معنى جديدا للكوارث التى وقعت. وبعبارة أحرى يقول لنا هذا المشهد أنه إذا كانت أحداث الثلاثية التراجيدية حتى الآن قد قامت على نظام الجريمة والعقاب بجريمة أخرى، عما أدى إلى الحقد الاسود الموروث فى قلب نظام الجريمة والعقاب بجريمة أحرى، عما أدى إلى الحقد الاسود الموروث فى قلب الأخين المتحاربين، فإن شجاعة وحنان أنتيجونى الأخويين يضيئان بعض الشيء هذه الأحورة القائمة، ويشعان بصيصا من الأمل حول مصير هذه الأسرة المنكوبة. (٢٩)

وتعد مسرحية «السبعة» مثلا جيدا على المرحلة الإنتقالية في مسرح أيسخولوس من الغنائية الملحمية إلى الدرامية النساضجة. ولـو أننا نتحفظ على رأى قيرال (A.W. Verrall) في مقلمته لهذه المسرحية، إذ يعتبرها من حيث إحكام الجبكة الدرامية أفضل المسرحيات الإغريقية طرًا فيا عدا «أوديب ملكا» لسوفوكليس (٣٠٠). فنحن من جانبنا نرى في هذا الرأى مغالاة لا داعى لها، لأن الجزء الأكبر مسن المسرحية لا يزال غنائيا وصفيا أى سرديا ملحميا. يضعنا أيشخولوس منذ البداية في قلب مدينة عاصرة وفي جو ملىء بالإشاعات والحاذير وتأتي أغاني ورقصات الجوقة لتعبر عن الخوف الهستيرى أو الهلع الجنوني الذي يستولى على قلب نساء المدينة. ثم تتوالى أحاديث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف تتوالى أحاديث وخطب مفعمة بروح البلاغات العسكرية المبالغ فيها، حيث توصف بسرعة عندما يعلن إتيوكليس قراره بمواجهة أخيه ويندفع نحو المعركة وتصل الأخبار بعد ذلك من الميدان. وتظهر على المسرح جثنا الأخين المقتتلين وتنتهى المسرحية ببكاء الأختين - أنتيجوني وإيسميني - وبمشهد البطولة الناشئة الذي تعلن فيه أنتيجوني المعبية قرارها بدفن أخيها،

إنها إذن مسرحية حربية «مفعمة بأريس» إله الحرب (Areos meston) على حد

قول القدامي وفي مقدمتهم أريستوفانيس. (٣٦) بيد أن المشهد الذي جذب إنتباه النقاد أكثر من غيره هو الذي يرد فيه وصف الأبطال السبعة المهاجمين والمدافعين. فالرسول يصف كل قائد من القواد الأرجيين الستة القادمين مع بولينيكيس، وفي كل مرة يجيبه إتيوكليس بجديث مساو في الطول لحديثه ويصف فيه البطل الطيهي المقابل. وتنتهى الثنائيات الجوارية هذه بأغنية للجوقة تأق كختام مـوسيق لبيان عسكرى. وهكذا نجد هذا المشهد (epeisodion) مكونا من سبعة أجزاء متساوية ومتسقة، ولكنه على أية حال ليس دراميا من حيث النغمة الأساسية. بـدليل أنـه كان موضع إنتقاد شديد من قبل القدامي والمحدثين على حد سواء. وكان أول المنتقدين هو يوريبيديس الذي في مسرحية «الفينيقيات» (أبيات ٧٤٩ ـ ٧٥٢) تحاشي أن يورد وصفا مطولا ومماثلا، وذلك في مشهد بمسرحيته يجسري بسين أنتيجسوني والحارس الذي يرى الجيوش الأرجية من فوق القلعة. لقد إعتبر يـوريبيديس هـذا الوصف الطويل عبثيا أو منافيا للتوتر الدرامي المطلوب ولا سبا أن الأعداء على الأبواب. ومها قيل عن وصف أيسخولوس للجيوش السبعة في الطرفين، فإن أحدًا لا ينكر أنه وصف أخاذ ودقيق وأبعد ما يكون عن أن يشير الملل. ومما لا شك فيه أن الجوقة كانت تواكب هذا الوصف بالرقصات التعبيرية المناسبة، عما أعملي لتيليستيس (Telestes) ـ راقص أيسخولوس ـ فرصة كبيرة لإبراز مواهبه وإحراز مـزيد من الشعبية والشهرة، لأنه في عرض صامت قد عبر عن صبخب المعسركة

وبالنسبة لمسرحية «بروميثيوس مقيدا» لا نعرف تاريخا محددا لعرضها بيد أن بعض النقاد وفى مقلمتهم هيج يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية (بيت بعض النقاد وفى مقلمتهم هيج يأخذون من الإشارة الواردة فى المسرحية أن المشهد الإفتتاحى يستلزم وجود ثلاثة عمثلين، دليلًا على أن عام ٢٦٨ هـو التاريخ المرجح لعرض هذه المسرحية. ويقولون إن أسلوب المسرحية يوحى بانها تالية لمسرحية «السبحة»، وأنها من مسرحيات أيسخولوس المتأخرة بصفة عامة. ويقول هيج كذلك أنه لا تئار شكوك كثيرة حول أن هذه المسرحية كانت جزءاً من ثلاثية تراجيدية، ولا حول أنها كانت الأولى فى هذه الشلائية، وتتلوها «بسروميثيوس طليقيا» و «بروميثيوس سارق النار». ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون و «بروميثيوس سارق النار». ويضيف هيج القول بأن النقاد كانوا فى السابق يظنون

أن «بروميثيوس سارق النار» هي أولى الثلاثية على أساس أنها تضع البداية أى أسباب العداوة بين البطل وزيوس. ولكن هذه الأسباب ببرأى هيج - تبطرح في «بروميثيوس مقيدا» بحيث يصبح من العسير تصور وجود مسرحية سابقة لها. يضع هيج إذن «بروميثيوس سارق النار» على أنها المسرحية الثالثة لا الأولى في الثلاثية. وهو يرى أنها كانت مسرحية ذات طابع على ووطنى بالنسبة لأثينا، إذ أنها تخلل ذكرى تأسيس عبادة بروميثيوس سارق النار في هذه المدينة. ذلك أن بروميثيوس حامل لقب «سارق النار» (Pyrophoros) كان يعبد في أثينا بثني من التقديس الخاص. وتكريما له كان يعقد سباق لحاملي شعلات النار، وقيل كذلك إن أشرا لقلمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك ما يخلد لقلمه العملاقة كان لا يزال يرى فوق صخرة الأكروبوليس. بل كان هناك للربة قصة تصالحه مع رب النار والبراكين هيفايستوس فوق مذبح المعبد المقام هناك للربة باللاس أثينة. وهذه الحقائق كلها برأى هيج - يمكن أن تشكل في بجموعها المادة الخام لمسرحية ختامية بعنوان «بروميثيوس سارق النار» وتشبه إلى حمد كبير والصافحات»، التي تختم الثلاثية الأوريستية، حيث يقام في نهاينها معبد خاص فؤلاء الربات عند سفح الأكروبوليس (٢٨).

بيد أن كلا من ويست (M.L. West) وجريفيث (M.Griffith) وتابلين (O.Taplin) قد أعادوا إحياء الشكوك مؤخرا حول ترتيب مسرحية «بسروميثيوس مقيدا» في الثلاثية، بل وحول نسبة هذه المسرحية لأيسخولوس أساسا، ويسؤرخ ويست هذه المسرحية بما بعد عام ٤٤٠ بقليل، أي بعد موت أيسخولوس بحوالى ستة عشر عاما، ويرى أن «بروميثيوس سارق النار» هي الأولى وتتلوها «بروميثيوس مقيدا» ثم «بروميثيوس طليقا»، ويربط بين هذه الثلاثية ونظرية بروتاجوراس عن الحضارة ومعبد هيفايستوس الاثيني الذي شرع في بنائه عام ٤٤٩ واكتمل عام المضارة ومعبد عقدت مهرجانات ضخمة شملت طقوس عبادة النار الفخمة وحيث تم الصلح بين بروميثيوس وهيفايستوس. (٢٩)

وموضوع «بروميثيوس مقيدا» هو عقاب هذا البطل من سلالة المردة التيتانيس الذي أثار البشرية وأيقظها من سباتها وأغاثها من وحشيتها، إذ علم الإنسان فنون النار متمردا بذلك على أوامر زيوس رب الأرباب. فبسبب هذه الجريمة يقيد

بروميثيوس بالأصفاد ويربط إلى ظهر صخرة بجوار المحيط عند نهاية العالم، ثم يلقى به إلى أعماق الجحيم تارتاروس فيما بعد. ولكن يفهم بما يرد في المسرحية ما يبشر بـأن هذا البطل سيطلق سراحه مرة أخرى على يد أحد أحفاد إيو. إذ سيضطر زيوس إلى الإفراج عنه في مقابل الكشف عن سر خطير يترتب عليه مستقبل عرش زيوس نفسه (أبيات ٧٥٥ -٧٧٥). ومن ثم فالمرجح أن الإفراج عن البطل يقع في مسرحية وبروميثيوس طليقا،، وفيها لا يزال المشهد فوق صمخرة القوقاز حيست يسظهر بروميثيوس مفيدا بعد أن أحضر ثانية من أعهاق تارتاروس، ويبدأ الحدث بإقتراب الجوقة المكونة من أفراد سلالة التيتانيس الذين أتوا من كل حدب وصوب لكي يواسوا بروميثيوس. فيحكى لهم الأخير قصة آلامه والنسر الذي أحاله زيـوس عليـه ليتغذى على كبده. إذ كان ينهشه نهارا حتى يأتى عليه، ثم يعاد خلقه من جديد ليلا ليأتي النسر في اليوم التالي فيجد ما يلتهمه وهمكذا ليظل عداب بسروميثيوس أبديا. ثم يظهر هرقل الذي بعد أن يسمع نبؤات تتحدث عسن أعماله الخسارقة ومغامراته المستقبلية من بروميثيوس يصوب سهامه إلى النسر فيرديه تتيلا. ويحسذر بروميثيوس زيوس من مغبة زواجه من ثيتيس ويهدئ من غضبه. ولقد إستطعنا أن نجمع هذه المعلومات عن هذه المسرحية المفقودة من الشذرات المتبقية منها. حيث عرفنا كذلك أن بروميثيوس يلعب في هذه المسرحية \_كما في ابروميثيوس مقيداً ١\_ الدور الرئيسي كما أن الجوقة في كليهما متعاطفة معه. وأما وصف اعمال حرقل في «بروميثيوس طليقا» التي تقع معظمها في الغرب ـ فهي توازي وتقابل مغامرات إيو ــ التي تجرى بالشرق \_ في مسرحية (بروميثيوس مقيدا).

وتبرز مشكلة مستعصية أمام دارسى ونقاد أيسخولوس، وتتمثل في صعوبة تبرير سلوك زيوس الكريه في «بروميثيوس مقيدا» المسرحية الكاملة والوحيدة التي وصلتنا من هذه الثلاثية موضوع حديثنا. فرب الأرباب يعاقب بقسوة لا مثيل لها بطلا قدم خدمة جليلة للبشرية، وليس ضروريا أن يعلل الإعتراض على صورة زيوس هذه بالقول إنها تصطدم بمشاعر الجمهور الأثيني المتفرج. لأننا سنلاحظ أن آلهة الإغريق في الأسطورة والأدب ومنذ هوميروس وبفضل إنجاهه الأنثروبوموروف يعانون من في الأسطورة والأحراء والانفعالات المتناقضة التي يخضع لها البشر، ومن ثم فيإن

تصوير زيوس حاكم السماء كطاغية يبطش ببطل خير لن يكون مفاجئا او مناقضا للضمير الديني الأثيني. بيد أن المشكلة الحقيقية التي تواجهنا هي كيف نجعل هذه الصورة مالوفة كانت أو غير معروفة متسق وتنسجم مع الفكرة الأساسية التي يقوم عليها مسرح أيسخولوس برمته، أى أن زيوس يمثل ويجسد صدورة العدالة المطلقة في الكون. والحل الذي لجأ إليه معظم النقاد هو أنه لا حل لهذه المشكلة، أى أن الحل الذي كان يمكن قبوله قد فقد مع المسرحيتين الأخريين. ومن قائل بأن الحل المطروح فيهما كان يشبه الحل الموجود في «الصافحات» بالنسبة للشلاثية الأوريستية، أي أن أيسخولوس في الثلاثية البروميثية يطرح فكرة إنتصمار مبادئ جديدة على مبادئ أقدم وهو يفعل ذلك بالتدريج. إلى أخرين يقولون إن الشلائية تصور إنتصار آلهة الأوليمبوس المعتدلين على آلهة الأرض الوحشيين. وهذا رأى من العسير الدفاع عنه في ضوء معطيات ﴿ بروميثيوس مقيدًا ﴾ ، حيث نجد كل الصفات الحميدة تقع من نصيب بروميثيوس لا زيوس، وهناك من يقسولون بسان الشلائية البروميثية ترسم مراحل تطور شخصية زيوس نفسه. فالمسرحية الأولى السي وصلتنا تصوره حاكها جديدا إستولى على العرش مؤخرا ويفرض سلطانه بالقوة التي لا تخلو من قسوة وظلم، وفي المسرحيات التالية يمر بمراحل تبطهيرية أخرى ستأخذ عصورا بأكملها. ولكن مثل هذا التصور يستوجب وجود بعض التمهيد في المسرحية الأولى، وهو ما لا نعثر له على أثر.(١٠)

وعاب بعض النقاد على أيسخولوس أنه لم يفلح تماما فى الجمع بين أفكاره العصرية ومعطيات الأسطورة التقليدية. وبعبارة أخرى يقولون إن أيسخولوس ركز إنتباهه على بروميثيوس ورسم شخصيته الدرامية بعناية فائقة، فى حين ترك زيوس بمسرحيته يظهر بالصورة التقليدية البدائية فى الأساطير. ولا ينفرد أيسخولوس بمشل هذا التفاوت المعيب ونضرب أمثلة عليه من الأدب العالمي والإنساني فنذكر سوء المعاملة التي لاقتها ديدو الرقيقة على يد أينيساس بسطل ملحمة «الإينيسادة» لفرجيليوس، وفي «الفردوس المفقود» لميلتون نجد الشيطان «ساتان» وهو ما يقابل بروميثيوس هنا يتمتع بإرادة لا تقهر وشجاعة لا تعرف الإستسلام بما دفع شيللي للقول بأنه، أي هذا الشيطان، هو البطل الحقيق للملحمة. ومها قيل عن مسرحية

أسحولوس وبروميثيوس مقيدا الله فهى بلا جدال تقدم فكرة البطل الذى يضحى بنفسه فى سبيل تقدم البشرية ، وهى فكرة فى حد ذاتها كفيلة بتخليد المسرحية ومؤلفها. علاوة على ذلك فيمكن إعتبار هذه المسرحية معالجة درامية لصراع الإنسان مع قدره ، أو كفاح المضطهد فى سبيل الحرية ضد الطغيان . إنها إذن مسرحية تستولى على إعجابنا وتشد إنتباهنا من أية زاوية نظرنا إليها . المهم أن ندرك أن كل هذه الزوايا لم تكن غائبة عن ذهن مبدعها كما قد يبطن البعض . بل إن هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات أيسخولوس شهرة بين المحدثين . وفى هذا الصدد نذكر أن شيللى كتب مسرحية تكل قصتها وأعطاها عنوان وبروميثيوس طليقا الله وكأنه يتخيل المسرحية الثالثة فى الثلاثية . ونظم اللورد بايرون قصيدة عسن مسوضوعها وإعترف بأن هذه المسرحية الآيسخولية قد أثرت فى كل ما كتبه . ولقد شرع جوته فى نظم مسرحية يعارض بها مسرحية أيسخولوس ولكنه تركها ناقصة . وهناك العديد من السرحيات التى يحاول مؤلفوها تقليد أيسخولوس ولكنهم أقل أهمية وأكثر عددا من أن نرصدهم هنا . (۱۱)

وقبل وفاته بعامين أى عام ٤٥٨ عـرض أيسـخولوس الشـلائية الأوريسستية «أجامنون» و «حاملات القرابين» و «الصافحات» أو «ربات الصفح» مع المسرحية الساتيرية «بروتيوس»، وكانت الرباعية كلها تسمى «الأوريستيا». ولا ندرى ما إذا كانت هذه التسمية من قريحة أيسخولوس أم لا، ولكن أريستوفانيس يعرفها على أية حال ويذكرها في «الضفادع» (بيت ١١١٩). ولأن المسرحية الساتيرية «بروتيوس» لم تصلنا فإننا لا نعرف محتواها ولا علاقتها بالثلاثية التراجيدية، وإن كان من المحتمل أنها تتناول موضوع مينيلاوس أخى أجامنون، وكيف أنه ألى القبض عليه عندما ذهب إلى الشاطئ المصرى فتم إنقاذه بعون إله البحر بروتيوس.

وموضوع الثلاثية الأوريستية مثل الثلاثية الأوديبية مو توارث اللعنة، لقد بذر أتريوس بذور اللعنة الأولى عندما قتل أبناء أخيه ثيستيس، وزاد أجاممنون الطين بلة عندما ذبح إبنته إفيجيئيا مضحيا بها كقربان للآلهة في سبيل مجده الحربي، وهاهي الثلاثية الأوريستية تعالج نتائج تراكم اللعنة فكليتمنسترا تستغل غياب زوجها وتعشق إبن عمه العدو اللدود أيجيستوس، وبالتعاون مع الأخير تقتل هذا الزوج لدى عودته

من طروادة منتصرا وجالبا السبايا، وعلى رأسهن كاستندرا بنت ملك طروادة برياموس وعشيقة أبوللون. ويقتل أوريستيس الزانيين القاتلين أى أمه وأيجيسئوس إنتقاما لأبيه أجامنون، وبذلك تتلوث يده بدم أمه ويعرض نفسه لإنتقام الإيرينيات وهن الربات المتخصصات في تعذيب من يسفك دم ذوى القرب، يتحلقن حوله ويطاردنه في كل مكان حتى في معبد دلني. وينتهى المطاف بأوريستيس في أثينا حيث تعقد له محاكمة في الأربوباجوس برئاسة الربة أثينة وهناك تبرأ ساحته.

وجاءت أول إشارة لهذه الأسطورة في «الأوديسيا» (الكتاب الأول بيست ٣٥ وما يليه، والثالث ٢٦٣ وما يليه، والرابع ٢١٥ وما يليه، والخيادى عشر ٤٠٩ وما يليه). ولكنها في إطار الملحمة الهومرية ليست سوى قصة شهوة وقتل وإنتقام لا أكثر. ولقد عالج ستسيخوروس الأسطورة بالتفصيل في قصيدته الغنائية الطويلة والأوريستيا» التي سبق أن تناولناها في البياب الثنان. وتطرق إلى نفس الأسطورة الشاعر أجياس (Agias) في «عودة أبطال طروادة» (Nostoi)، وهمى إحدى ملاحم الحلقة الملحمية. بيد أننا لا نعرف تفاصيل كافية عن هاتين الروايتين فيا عدا أن موضوع ندم أوريستيس أصبح بارزا وأن روح أمه المقتولة صارت تطارده وتلاحقه أينا حل أو رحل. وفي البيثية الحادية عشر لبنداروس (بيت ٢٥ وما يليه) وردت إشارة عابرة لموضوع الإنتقام لإفيجينيا التي ذبحت كقربان على أنه المدافع الرئيسي للجريمة التي إقترفتها كليتمنسترا. وهذا يعني أن الشهوة لم تكن دافعها الوحيد برواية ورأى بنداروس. ومع أننا لا نعرف أكثر من ذلك عن الأسطورة، إلا أن هذا القليل الذي نعرفه يكفي لتوضيح أنها كانت أسطورة ذائعة ومتداولة في الأدب قبل أن يصوغ أيسخولوس ثلاثيته الخالدة.

ولكن المغزى الأخلاق للأسطورة هو بلا أدن شك من إبتداع أيسخولوس. فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هي العنصر البارز والركيرة الأساسية. ففكرة الثلاثية الأوريستية تتلخص في أن جريمة وقعت في الماضي البعيد ولابد من عقاب الجرمين الآن ولو بتعذيب أبنائهم وأحفادهم. وبعبارة أخرى لقد أسيل دم منذ زمن بعيد وهو يستيقظ الآن ويطالب بالإنتقام لنفسه دون هوادة. ويلاحظ أن

الحدث الدرامى فى واجامنون بسيط لا تعقيد فيه. فالمشاهد تتوالى وتصعد بالماساة إلى الذروة دون عوائق. هاهو الحارس فى مطلع المسرحية يزرع الشكوك حول سكان قصر اجامنون، وبعده تأتى الجوقة لتعبر عن نخاوفها وترفض تصديق أنباء الرسول عن مقدم اجامنون منتصرا. وعندما يصل الأخير تستقبله زوجته بمترحاب الخداع ونفاق الخيانة، وبذلك تنمو الشكوك وتزداد الخاوف من وقبوع السكارثة. ثم يسأتى هذيان كاسندرا وتنبؤاتها التحديرية بمثابة الزيت الذي يصبب على جمسرات النسار فيوقظها لتشتعل ويتوهيج أوارها. ذلك أن اجامنون يضيف إلى جرائمه السابقة - ذبح أفيجينيا وهجر الزوجة لمدة عشر سنوات فى طروادة - جريمة أخرى، إذ يحضر إلى منزل الزرجية عشيقته الطروادية. ويهدف المؤلف بذلك إلى تقليل شعورنا بالغضب علىمن أجامنون. فتثبيت أنظارنا على ذنوب هذا الملك يمهد لقتله على يسد كليتمنسترا زوجته وعشيقها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس فى الماضى كليتمنسترا زوجته وعشيقها. أما تنبؤات كاسندرا فتربط بين جرائم أتريوس فى الماضى البعيد والجرائم التى على وشك أن تقع الآن. كها أن رد فعل شيوخ أرجسوس الجوقة عنر المتكافئ والطنان يعد عنصرا نصف كوميدى يهدف به أيسخولوس إلى عدما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتبل ماكبث عفيف حدة التوتر، ويشبه إلى حد ما حديث الحارس قبل إكتشاف مقتبل ماكبث عند شكسير.

ويظهر الجزء الأخير من «حاملات القرابين» براعة أيسخولوس في إستخدام الحيل الدرامية وإدارة الأحداث على نحو لم يسبق له مثيل. والخداع المذى تمارسه المربية إزاء أيجيسئوس (أبيات ٧٣٤- ٧٨٧) هو أول مثل قديم لما سيصبح فيا بعد عاديا ومألوفا في مسرحنا الحديث. بيد أن الجزء الأول من المسرحية نفسها يكاد يخلو من الحدث الدرامي ويكاد لا يتعدى مرثية (kommos) أو بكائية يشترك فيها أوريستيس واليكترا والجوقة حول مقبرة أجامنون. وبلغ من طول هذا الجزء أن شكك بعض النقاد في ضرورة وجوده. ولكن هؤلاء النقاد ينسون أن هذه المسرحية كتبت للعرض لا للقراءة، وفي عرضها لا يمكن أن نخرج بنفس الإحساس الذي خرجوا به من قراءتها أي الملل. ذلك أن مشهد القبر وحوله الجوقة بملابس إلحداد وبكاء أوريستيس واليكترا وتعرفها على بعضها البعض، وحدوث كل ذلك بمساحبة الرقصات المناسبة والموسيق لا يمكن أن يترك أي عبال للملل.

ومن الرسوم على الأواف الأثرية يظهر أوريستيس وهو يطعن صدر أيجيسئوس بالبلطة، بينا تحاول كليتمنسترا أن تطعن إبنها المهاجم ببلطة أخرى من الخلف. ويتكرر هذا المنظر كثيرا فى رسوم الآواف مما يوحى بأنه يعكس الروايات القديمة المتداولة حول الأسطورة. وهذا يعنى أن الزانيين القاتلين قد قتلا معا فى صراع مختلط ومتشابك، ولقد غير أيسخولوس فى هذا المشهد بمسرحية دحاملات القرابين، لأنه وإن إحتفظ بالبلطة (pelekys بيت (٨٨٩) كسلاح تحمله كليتمنسترا، إلا أنه جعل عملية قتل أيبيسئوس تم أولا، وذلك لكى يتسنى له أن يقدم مشهدا حواريا بين الإبن وأمه مما يعمق دراميا تأثير جرعة قتل الأم.

ويتجلى أثر ذلك التعميق في «الصافحات» فرغم أن قتل أوريستيس لأمه قد تم بناء على أوامر من أبوللون ومع أنه عق في ذلك، إلا أنه بهذا الفعل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقا لفكرة العدالة الإغريقية التقليدية، ومؤداها أن سفك دم الأم ليس باللنب الذي يغتفر، وهذا ما تصر عليه ربات الإنتقام. وعندما يصل أوريستيس إلى دلني يطهره أبوللون ومع ذلك تلاحقه ربات الإنتقام حتى أثينا. وعند عاكمته أمام الأربوباجوس حيث تقف ربات الإنتقام منوقف الإدعاء ويقف أبوللون موقف الدفاع تتساوى أصوات أعضاء الحكمة. ولكن أوريستيس يفوز بالبراءة بفضل كون الربة أثينة ـ رئيسة الحكمة ـ قد صوتت إلى جانبه فرجحت كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى الأصوات. وهو مبدأ تشريعي يؤخذ به إلى يومنا هذيا.

وفى هذه المسرحية «الصافحات» ينتقل إهتام أيسخولوس من الشخصيات إلى الأفكار والمبادئ. إن تبرئة أوريستيس وتحول ربات الإنتقام والعذاب إلى ربات رحمة وصفح يوحيان بالمغزى النهائى للمسرحية، أى أفضلية المرحمة على تطبيق قسوانين العدالة الصارمة ودون تأكد ما إذا كانت ستصيب من هو برئ. ولما كان معبد ربات الصفح يقع فعلا على سفح الأربوباجوس فإن خروج ربات الصفح -أى الجوقة - فى نهاية المسرحية من الممر الغربى لمسرح ديونيسوس يخلق تأثيرا بأنهن يتجهن فعلا إلى معبدهن. ولا ينكر أحد مبلغ تأثير هذا المشهد أو الموكب على نفوس الجمهور الاثيني، فهو مشهد يربط الماضى الأسطورى بالحاضر الواقعى.

ولقد بذل أيسخولوس أقضى ما في وسعه لكى يظهر ربات الإنتقام في أبشع

صورة، فالبسهن ملابس سوداء وجعل خصلات شعرهن افاعى تتلوى وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم (٢٦). وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث أن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغاء أو الغيبوبة. أما النساء الحوامل فقد وضعن حملهن قبل الأوان، أى أجهضن (٢٦). وقيل إن هذا هو السبب الذى حال دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى.

والأسطورة \_كما نعرف\_ تمثل الجانب النظرى في العقيدة الدينية الإغسريقية. ولقد عالج أيسخولوس الأساطير في تراجيدياته بشي من الورع، فهو يرى أن وظيفة الشاعر الدرامي أن يقدم هذه الأساطير على نحو لائق ومؤثر بهدف السمو بعقول المتفرجين عن طريق تقديم صورة مثالية للعالم البطولي. وإنطلاقا من هذا المفهوم الأيسخولي للتراجيديا لا يتوقع المرء أن يكون أيسخولوس مثل شكسبير في نظرته لرسم الشخصية. فالأخير يرى أن رسم الشخصية هو بمشابة «أن تمسك المرآة للطبيعة »، ولكن أيسخولوس فعل خلاف ذلك لأنه قدم على مسرحه مخلوقات بشرية تتميز بقوة مثالية وفخامة علوية. الأبطال والآلهة في المسرح الأيسخولي مقتبسون من العالم البطولي الملحمي القديم، فلهم نفس السهات السرئيسية المتمثلة في القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية، ويتمتعون كذلك بإرادة صلبة لا تعرف اللين وبقدرة على التحمل بلا حدود. إنهم إلى درجة كبيرة في مأمن من نقاط الضعف البشرية فلا وجود لقوة أرضية تقدر على قهرهم، ولا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضى في طريقهم. هاهو بروميثيوس يعاني أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألفا من الأعوام، ويفضل ذلك على الرضوخ لمشيئة زيوس رب الأرباب. ويرفض بروميثيوس بإزدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الإنتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة. حتى كليتمنسترا عشيقة أيجيستوس وقاتلة زوجها أجاممنون تلك المرأة الخثون تتمتع بقامة ضخمة وترفع رأسها شامخة، حيث لا نجد ف ملامحها ما ينم عن ضعف أو تردد الزانيات، بل حلت محمل همذه المساعر أحاسيس الكراهمية، والتشنق ببرود ونشاط حذرين. إنها لا تشعر بـأية بـادرة للنـدم وتواجه قدرها دون وجل. وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها في كل الجراثم تتسلح فورا بالبلطة لتواجه الأعداء، فلما إكتشفت أنه قد فات الأوان وأن كل شيُّ قد إنتهى لا تبدر عنها أية كلمة أسى أو صرخة حزن. وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين أوريستيس تستسلم للمقدور دون أية همسة أو غمغمة (دحاملات القرابين، أبيات ٨٨٧ - ٩٣٠). ومع أن شخصية كليتمنسترا تتمتع بمواصفات تفوق البشر العاديين، إلا أنها لا تترك إنطباعا بأنها من الشخصيات التي من غير المحتمل تواجدها، بل تبدو إنسانًا طبيعيًا دون أن تتناقض مع عالم الأساطير القديم الذي يصفه أيسخولوس.

وكنوع من التلوين وحتى لا تسير مسرحياته على وتيرة واحدة ادخل أيسخولوس بعض الشخصيات الثانوية الأقل مستوى من حيث البطولة والعظمة. بل إنه قصد أن يرسم الجوقة .. بصفة خاصة ـ على أنها أكثر إقترابا من المستوى البشرى، فهى بتكوينها هذا لا تنتمى إلى عالم البطولة القديم. ومن هنا يأق الضعف البشرى اليائس الذى تتميز به عذارى طيبة في «السبعة»، وكذا التعاطف الأنثوى الادمى والحنان الرقيق من جانب عرائس البحر تجاه «بروميثيوس» مع أنهن ذات طبيعة إلهية مختلطة على الأقل. هاتان الجوقتان القريبتان من الطبع البشرى يناقضان الحدة والعنف في شخصية إتيوكليس في «السبعة» وبروميثيوس في المسرحية التي تحمل والعنف في شخصية إتيوكليس في «السبعة» وبروميثيوس في المسرحية التي تحمل إسمه عنوانا، وجبن أيجيسئوس يأت كالنقيض الشارح لشخصية كليتمنسترا بإقدامها «الرجولى» في مسرحية «حاملات القرابين». وكليات حارس قصر «أجاعنون» في مطلع المسرحية مليئة بالشكوك من متاعب المهنة وهـي تماثل شكوى المربية في مطلع المسرحية مليئة بالشكوك من متاعب المهنة وهـي تماثل شكوى المربية في «حاملات القرابين»، وكلاهما يهدف إلى تخفيف حدة الجو البطولي الرصين.

وتلعب المرأة دورا ثانويا في مسرح أيسخولوس بصفة عامة وبإستثناء كليتمنسترا والجوقة في «المستجيرات». ولذلك نجد هذا المؤلف لا يلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمساخفيفا وسريعا. وهذا أمر ينسجم تماما مع طبيعة مسرح أيسخولوس الذي وضع نصب عينيه هدفا ساميا، وهو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية. وعاب أريستوفانيس في «الضفادع» (بيت ١٠٤٥) على أيسخولوس هذا الجفاف، حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك في مسرحياته سوى حين أورد على لسان يوريبيديس القول بأن أيسخولوس لا يملك في مسرحياته سوى «أقل المقليل من إلحة الحب» وبالطبع لا يعني هذا أن أيسخولوس كان عاجزا عن

تصوير العواطف الرقيقة بدليل أنه حين أراد ذلك فعله، فليس هناك أدق ولا أرق من وصفه لمينيلاوس وهو يتجول فى أسى عبر أبهاء القصر الذى هجسرته زوجته هيليني إلى طروادة، فلقد صار يكره مجرد النظر إلى «تماثيل أفروديتي» التي تذكره بها («أجاعنون» أبيات ٤١٤ ـ ٤٧٦). ولا أروع من وصف إيو لمتاعبها وآلامها كعشيقة معذبة لزيوس رب الأرباب («بروميثيوس» أبيات ١٤٥ ـ ١٥٧).

بيد أن عبقرية أيسخولوس تتألق بحق عندما يصف كل ما هنو عجيب غيير طبيعي، بل إنه يخلع على الكائنات الوحشية حياة ودفء الإنسانية. فربات العنداب والأشباح وكل ما يظهر في الرؤى - مثل شياطين دانستى واشباح أو سياحرات شكسبير - تعبر عن نفسها في نغمة واقعية تجعلنا نقول إنه لو كان لهنده الكائنات وجود حقيق لما قالت غير الذي قالته فعلا. ولا يقبل عن ذلك روعية وصيف أيسخولوس لنوبات الجنون أو لحظات الإلهام والنشوة. وهنا نتذكر جنون كاسندرا التي تكشف على نحو متقطع قصة آل بيلوبس. وفي الحقيقة فيإن هذه الشيخصية وما تقول تعد من الإنجازات الضخمة في عالم الفن المسرحيي، ويمكن القبول بيأن التناقض بين ما تقوله في عنف وجنون ودون وعي من جهة، وبين ردود الجوقة عليها في ذعر واستسلام من جهة أخرى، يحدث أثرا لا يماثله سبوى ما نجد في ما ما نجد في ما نجد في التناقض مرسوم مع تعليقات الدكتور وإحدى السيدات.

يدور مضمون مسرحيات أيسخولوس بصفة عامة حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الإنسان ونظام الكون. وإذا كانت أغانى الجوقة تمثل أفضل وسيلة فى يد الشاعر للتعبير عن آرائه الخاصة فى هذه القضايا المطروحة، فإن تعليل هذه الأغانى يعتبر خير مدخل لفهم مغزى هذه المسرحيات. ولو أن الحوار بين الشخصيات فى كثير من الحالات ينقل أيضا آراء الشاعر. وفى أواخر القرن السادس إبان سنوات أيسخولوس المبكرة إنتشرت جمعيات العقيدة الأورفية والأخوة البيئاجورية (الفيثاغورية) وهى مذاهب تدعو للتقشف وتقوم على تعالم خاصة بفكرة الخلود. ولعل شيوع مثل هذه المذاهب ينهض دليلا على أن الديانة التقليدية الموروثسة مسن هسوميروس وهيسيودوس قد بدأت تفقد بعض سلطانها الشمولى. وفي هذه الفترة برزت أسماء

مفكرين مثل فيريكيديس وكسينوفانيس وطاليس وأناكسياندروس. وكان لمشل هاذه الأفكار بالطبع بعض التأثير على أيسخولوس الذي يصفه شيشرون - مبالغا - بأنه بيثاجوري (poeta Pythagoreus) (10)

ويبدو أن أيسخولوس كان يهدف إلى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة وهذا الفكر الفلسفي المتطور، ولقد نجح في ذلك إلى حد بعيد لانه أعاد صياغة الأساطير القديمة وخلع عليها ثوبا فضفاضا من الفخامة وقوة التأثير. وبما لا شك فيه أن هذا العمل قد أخذ منه جهدا جبارا، لأن الأساطير الإغريقية البدائية مزجت بين عناصر شتى فيها القبيح والجميل والمهذب الصقيل جنبا إلى جنب مع الوحثى العنيف، فكيف الوصول بهذه العناصر المتضاربة إلى بناء متكامل ومتسق الا يمكن أن نقبل التشكيك في أن الديانة الإغريقية قد إرتفعت على يد أيسخولوس إلى مستوى عال من الوقار والأبهة لم يسبق لها عهد بها.

واول ما يصادفنا في مسرح أيسخولوس أنه يصور زيبوس حاكيا أعلى للسكون في الألحة الأخرون إلا وزراء تابعون لحكومته. حقا أن لكل منهم سلطانه ونفوذه، قوته وهيلهانه، إلا أنهم جميعا إلى جواره يبدون كائنات ثانوية وينزوون إلى منطقة الفلل حيث تتركز جميع الأضواء عليه هو. ويهذا يبدو كها لو أن زيوس إله وحدان فهو ملك الملوك، رب الأرباب، وأفضل المباركين وأقسدر الحسكام القسديرين («المستجيرات» أبيات ٧٥٥ - ٧٢٥). لا تعلو قوته قوة أخرى، فعله يسبق قوله (نفس المسرحية أبيات ٥٩٥ - ٥٩١). يسدير كل شيء ويسزن كل أمسر بمسيزان رففس المسرحيسة أبيسات البشر بغسسير مشسيئته (نفس المسرحيسة أبيسات المرهب والسهاء، هو كل شيء وأكبر من كل الأشياء (شافرة ٧٠ ربما من مسرحية «بنات هيليوس»).

وهذه الصورة الوحدانية لزيوس تتعارض مع الصورة التقليدية، بل ومع بعض معطيات مسرحيات أيسخولوس نفسه، ولذلك قال بعض الدارسين إن هناك رؤية مزدوجة لأيسخولوس بالنسبة لزيوس، وجهها الأول وحدانى أما الثانى فوثنى تعددى، فزيوس الذي يوصف بأنه ملك الملوك ورب الأرباب وأقوى الحكام نجده في البيت، التالى لهذا الوصف عاشقا متها بإحدى نساء البشر أي إيو، وجدًا لبنات داناؤوس

اللائي يمثلن دليلا ماديا على هذا العشق ( المستجيرات ، أبيات ٥٢٤ - ٥٣٧). وقد يكون هذا التناقض أو التضارب وليد محاولة أيسخولوس مزاوجة الأسطورة القديمة مع الفكر الفلسن العصرى. إذ من الخطأ إعتبار أيسخولوس مفكرا تقليديا أو سلفيا، بمعنى أنه قد قبل بكل الموروث الديني. بل على العكس من ذلك فهـو مثل بنداروس قد رفض كل ما هو بغيض أو غير محتمل لديه من الـتراث، وهــذا لا يعني بالضرورة أنه قد بذر الشكوك في وجود الآلهة أو في قدراتهم. ولكن زيوس ليس كها هو عند هوميروس حاكها هوائيا له نزواته الخاصة، بل هو إله لا يسرتكب أفعال الظلم قط ((حاملات القرابين) بيت ٩٥٧). هنـاك قــانون كوني للعـــدالة، أو بعبارة أخرى ترتيب أخلاق يحكم العالم وينظمه ويخضع له زيوس نفسه. لنسمى هذا القانون «القدر» أو «القسمة» (Moira) أو المصير (Aisa) أو «العدالة» (Dike) أو حتى «الضرورة» (Anagke). وفي ظل هذا النظام الكوني لـالأشياء تـأتي ربـات الإنتقام الإيرينيات كأدوات في يد العدالة تستخدم لعقاب الأثمين الظالمين. وهن يرتكزن في سلطانهن على القدر، بل هن أخوات الأقدار. وعلى عاتق زيـوس تقـع مهمة إدارة قوانين العدالة والقدر. فهو الذي يكلف ربات الإنتقام بمختلف المهام التأديبية، كما أن ربة العدالة نفسها (Dike) هي إبنة زيوس العذراء. تتوسل الجوقة ف « حاملات القرابين » (أبيات ٣٠٦ - ٣٠٨) إلى هؤلاء الربات أي الأقدار « أن تنفذ بعون زيوس أحكام العدالة». وإذا كانت مسرحية «بروميثيوس» تقدم صورة مغايرة لزيوس - الذي يجهل حتى معنى العدالة - فسإن ذلك عشل الإستثناء لا القاعدة. وجدير بالذكر أن ربات الإنتقام وآلهة العالم السفلي يمثلون السلالة الأقدم من سلالة زيوس وآلهة الأوليمبوس الجدد. ومن هنا فإن محاولة أيسمخولوس رفع شأن زيوس هي خير دليل على أنه كان يفضل روح القانون ومبادئ الإنصاف على حرفية تطبيق التشريعات والقوانين العتيقة.

لقد تطرق كل من هوميروس وهيسيودوس لفكرة العدالة من قبل إلا ان أيسخولوس هو أول أديب يعطى لها الأولوية المطلقة فهى جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة الإلهية أمر لا مناص منه، وستتحقق هذه العدالة آجلا أو عاجلا. فعقاب الجريمة حتمى أو قدرى لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه و «طالما بق زيوس

على عرشه سيعان الجرم الآثم، ( اجماعنون، أبيات ١٥٦٣ - ١٥٦٤). بيد أن عقاب الظالمين قد يستوجب أن يلم ببعض الضحايا من الأبرياء شيء من آشاره الجانبية، فالأبناء قد يتحملون وزر الآباء، لأن الظالم يورث اللعنة لـذريته والجريمة تهلد جريمة أخرى. وهذا يعنى أن توارث اللعنة - كجزء من نظام العدالة الكونى - هو منبع المأساوية عند أيسخولوس. ولا غرو في ذلك فنحن الآن أبناء القرن العشرين بما فيه من تقدم تكنولوجي هاثل نركز الإنتباه على العوامل الـوراثية في طبيعة الإنسان وسلوكه، وهو شيء يمكننا إلى درجة كبيرة من تفهسم القدرية الاستخولية. بيد أن أيسخولوس ينبه إلى أن الإنسان يستطيع التخلص من القدر ويتجنب المصير المحتوم لو إحتفظ بنفسه وبيسده خسالصتين مسن الشر، طساهرتين وعفيفتين. لأن اللعنة الموروثة لا تثمر بـذرتها المنكودة إلا في تـربة صـالحة أي في الميول البشرية الشريرة. ويوضيح أيسخولوس فكرته هذه تمام الوضوح في الحوار بين كليتمنسترا والجوقة بعد مقتـل أجـاممنون («أجـاممنون» أبيــات ١٤٩٧ - ١٥٠٧). وهذه نقطة خطيرة جدا لأنها تعنى أن وراثية الإثم واللعنة عند أيسخولوس لا يعدم الإنسان حرية التصرف، وبالتالي فهذا الإنسان مسئول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية. فولدا أوديب الملعونان إتيوكليس وبولينيكيس هما اللهذان جعلا لعنة أبيهها عليهها تنشط فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم في الوقت المتفق عليه، والآخر شن حربا عدوانية على وطنه. وبالمثل نجد أن كليتمنسترا الزانية والتي قتلت زوجها وكذا أجامنون الذي ضحي بإبنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحربية هما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة في سلالة بيت أتربوس إلى العمل من جديد وأشعلا فيها جذوة النشاط. أما أوريستيس طاهر القلب وصافى النية والطوية فقد قتل أمه بيده ولم يعاقب، لأن ريات الإنتقام لا يعاقبن الطاهرين («الصافحات» أبيات ٣١٣ – ٣١٥)(١١).

ومن الواضح أن أيسخولوس هنا يرفض الفكرة الإغسريقية التقليدية عسن العدالة، ومؤداها أن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان المزدهر. ويسعدون حين يصاب بالشقاء من كانوا قبلا يعيشون في الهناء التام، بغض النظر عما إذا كانوا آئمين أم أبرياء. يقول أيسخولوس على لسان إحدى شخصياته «إنه لقول قديم أن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء. أما أنا فأرى غير ذلك، أي أن الفعل الشرير هو

الذى يسبب الألم وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه، أما المنزل الذى يجب العدالة فسيزدهر من جيل إلى جيل ه («أجاممنون» أبيات ٩٥٠ (٩٦٢). ومع ذلك يعترف أيسخولوس بأن الثروة والنجلح يشكلان خطرا إذ قد يجران الإنسان إلى الكبرياء والعجرفة، ومن ثم يغربانه بالشر ويجلبان عليه المصائب. وأفضل علاج لمشل هذا الإنسان برأى أيسخولوس هو تهذيبه وتأديبه بالتعذيب الذى قد يعيد إليه توازنه، فالألم درس (pathei mathos) والمصيبة قد تعلم الحكمة («أجاممنون» أبيات ١٧٦، ١٢٧،

وأيسخولوس هو مؤسس الأسلوب الرصين في التراجيديا، فهمو أول من إرتفع بلغتها حيث شيد لها صرحا شاهقا، كساه «بعبارات سامية» على حسد قسول أريستوفانيس (rhemata semna) في « الضفادع ، (بيت ١٠٠٤). واللغة الأيسـخولية الرفيعة تتناسب مع عالم البطولة الذي تدور فيه أحداث مسرحياته، فهمي إذن لغمة ترتفع عن مستوى اللغة اليومية العادية إرتفاع مستوى أجاممنون وسروميثيوس عسن مستوى الإنسان العادي. ويستخدم أيسخولوس الفاظا ضبخمة من اللغبة المعسروفة، فإن لم تسعفه هذه بمفرداتها نحت الكلمات المناسبة نحتا. ولقد جمع الفقهاء حوالي ألف كلمة من مسرحياته الموجودة والشذرات الأخرى المتبقية منيه وقبالوا أن هـــذه الكلمات من إختراعه (hapax legomena)، لأنها لا ترد عنده سوى مسرة واحدة ولا ترد عند غيره قط. وهي عبارة عن صفات مركبة أو أسماء وأفعال ذات حبيسم عميز ومؤثر. ويشبه ديونيسوس الهاليكارناسي - الناقد القديم - كلمات أيسمخولوس بالأسوار الكيكلوبية. أي الأسوار المبنية من الصخور الضخمة والتي بلغ مسن ضخامتها أن الناس نسبوها إلى السلالة الأسطورية المعروفة بساسم السكيكلوبيس. ويضيف نفس الناقد قوله بأن هذه الصخور الضخمة بنتوءاتها غير المنتظمة تفوق ما بناه الأخرون وزينوه بمختلف وسائل التزيين (١٨٠). وهو يريد أن يقول بعبارة أخرى إن أسلوب أيسخولوس بكلماته الضخمة غير المصقولة بعض الشي أفضل سن الزخرف المصطنع في أساليب الأدباء الآخرين.

أما التشبيهات والصور الشعرية والحجاز في مسرحيات أيسخولوس فهي تتدفق في سلاسة ويسر، ولا يبدو من وراثها عناء المؤلف، بل تبدو وكانها تلقبائية. يصف

أيسخولوس غضب الإله فيقول «داس بقلمه الثقيلة أم فارس» («الفرس» بيت ١٥٥). وعندما صوت شعب مدينة أرجوس على قسرار بقبسول بنسات دانساؤوس كلاجئات (رفعت السهاء بمناها) ((المستجيرات) ٢٠٧). وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن الإغريقية، التي «تلقت النطحات من كل جانب وفي شراسة »، و «شدها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعي الشريس». وفي الصباح وعربد البحر الإيجى فرحا بسوافر الجشث، (﴿ أَجِسَامَنُونَ ) أبيسات 700 \_ ٦٥٩). بيد أن أيسخولوس يظهر مهارة خاصة في إستخدام التشبيهات المركبــة. هاهي كاسندرا تمهد لنبوءاتها فتقول «نبؤق لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف، بل ستبزغ واضحة جلية نحو مشرق الشمس، لكي تجلب وهي تهب ف وضح النهار .. كموجة البحر العارمة .. متاعب تفسوق متساعبها هسى نفسسها ، ( أجاممنون ، أبيات ١١٧٧ ـ ١١٨٥). وهذا الميل الأيسمخولي نحو تعقيد وتـداخل التشبيهات نجد له صدى مسموعًا في أسلوب شكسبير الذي ربحا ورثه عن سلفه الإغريق بطريق غير مباشر(11). ويقترب الشاعران من بعضها البعض أيضا في إستخدام بعض العناصر المتناقضة في التشبيه الواحد كقول أيسخولوس «لا أمل لهم ف إنتزاع أى شيّ مفيد من شرارة عقلهم المتـوهجة» (﴿ أجـانمنون » بيـت ١٠٣١)، وقوله «إبذري القصة في أذنها بالوقع الصامت لصوت العقل» (« حاملات القرابين» بيت ٤٥١). وهو يخلع على الأشياء الحياة والحركة فيصف السيوف بغلظة القلـوب ( السبعة ، بيت ٧٢٠) وسرعة الأقدام ( حاملات القبرابين ، بيت ٧٦٠). أما أمواج البحر فهي في التشبيه الأيسخولي «الاينتهي لها ضحك» («بروميثيوس» بيت ٨٩)، ومقلمة السفينة وتثبت عينيها على المياه أمامها، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها، (دالمستجيرات، أبيات ٧١٦ ـ ٧١٨). أما شعلات النار التي تعلن أنباء عودة أجامنون فهي في لغة الحجاز الأيسخولية «تطير فوق سلطح البحر في فسرح ومرح،، و « تسلم رسالتها إلى قمم الجبال »، و « تقفز فوق الوديان وتحث الحرس على الإسراع، وتفيض لحيتها النارية عبر الخليج السارون، وتظل هكذا سابحة من قمة إلى ألمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس؛ (دأجماعمنون، أبيمات ٢٨١ ـ ٣١١). ومسن البديهي أن يستعير أيسخولوس من هوميروس الكثير من الأوصاف المركبة، إلا أن شاعر التراجيديا يلبسها ثوبا جمديدا، ويتميز أيسمخولوس كذلك بتكرار بعض العبارات بهدف الشرح والتوضيح أو التفسير والتعميق، وهذا أيضا من تأثير الموروث الملحمي.

وبسيطة لا تزال. فهو ينتمي إلى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا بعد الحيل البلاغية المستحدثة إبان القرن الخامس. ولذلك جاءت جمله بسيطة ومستقيمة لا تكثر فيها الإنحناءات أو التعرجات، ونعني الجمل المساندة أو الإعتراضية. وحسى عندما يستخدم أيسخولوس جملا طويلة فإنه يسير فيها على النظام والترتيب الطبيعيين والمتوازيين مع الفكرة، دون التحايل للوصول إلى تأثير مدروس ومقصود. ولكن لغة أيسخولوس تعرضت للإنتقادات وإتهمت بالغموض، وكان أول المنتقدين أريستوفانيس في «الضفادع» (أبيات ٩٢٦ ــ ١١٢٢). وقد يكون هذا الغموض ناجما عن عظمة العبقرية الأيسخولية، التي تدفع صاحبها دفعا إلى الأمام وبسرعة من فكرة إلى أخرى ومن صورة شعرية إلى مثيلتها، على غير إهتام بـالربط أو بـالتبرير، ودون أن تـكون لدى الشاعر الفرصة الكافية للتأن والمراجعة وإعادة السترتيب أو التنسظيم. وهملا بالضبط ما يدهش قارئ أيسخولوس أو مشاهده، لأنه يعجز عن متابعة هذه السلسلة المطردة من الأخيلة والصور المتتابعة. فما بالنا بأن الأفكار المطروحة في إطار هذا المجاز المركب تدور حول القدر والعناية الإلهية وما إلى ذلك من موضوعات شائكة متشابكة، وغامضة مبهمة حتى في حبد ذاتها. بيبد أن هــذا الغمــوض في أسلوب أيسخولوس ـ والذي يبالغ الدارسون في نقده أحياناً ـ ليس بـلا مثيـل في الأدب العالى والإنساف، إذ يشترك معه في ذلك شعراء كثيرون نذكر منهم شكسبير وجوته فى بعض مسرحياتها.

ومع أن أيسخولوس كان يتمتع بشعبية واسعة إبان حياته وبلدة طبوبلة بعد عاته، إلا أنه رويدا رويدا بدأ يفقد هذه الشعبية لتغير الظروف وتبدل الأحسوال السياسية والفكرية. ومع نهاية القرن الخامس وبداية الرابع ظهر بوضوح أن شعبيته قد تدهورت لصالح شهرة كل من سوفوكليس ويوريبيديس، وهذا ما نرى له إنعكاسا في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، حيث لا يرد ذكر أيسخولوس إلا لماما في مقابل تكرار إسم الشاعرين الاخرين كثيرا، والغريب أن أوسطو لا يذكر شيئا قبط



شكل ١٩ الإيرينية (ربة الإنتقام) تساعد على قتل أيجيسئوس. ومعروف أن جوقة «الصافحات» لأيسخولوس تألفت من خسة عشر فتاة يمثلن الإيرينيات. وهذا الإناء (شكل ١٨ و ١٩) محفوظ بمتحف اللوثر بباريس



شكل ۱۸ قتل أيجيسثوس على إناء، إستوحى هذا المنظر من «حاملات القرابين» لأيسخولوس

عن البنية الثلاثية الأيسخولية. من المرجع أن أرسطو رأى فى أيسخولوس شاعرا عظيا ومؤثرا فى تطوير التراجيديا، ولكنه قد أصبح أقدم من أن يحتنى به. وعندما يقارن ديون خريسوستوموس (فم اللهب) بين الشعراء الشلاث يعطى لسوفوكليس قصب السبق، وإن كان يفضل أيسخولوس على يـوريبيديس. أما كوينتيليانوس فيصف مسرحيات أيسخولوس بالخشونة ويعتبره أقل قدرا وشانًا من سوفوكليس ويوريبيديس. (٥٠)

يكن بمناى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم فى صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتين وهو أعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثينى فى الوصول إليه. ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا فى الحياة السياسية إنغهاسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام 120 عندما ذهب مع بريكليس لإخساد ثورة ساموس. وفى المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، وإحتل المرتبة الثانية فى القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع تجربة. وشغل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثرًا للذلك فى أعهالله المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية أشارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة فى تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمى حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابسات حياته، وهذا المرنا إليه بالباب الأول.

ومن المرجع أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكليوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريق الرومان. وظل يغني حتى القرن الثالث الميلادي. وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البطل الأتيكي الكون (Alkon) وهو من أتباع أسكليوس. ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوزائة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره. وما يهمنا الإن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الأساطير التقليدية المروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامي يصفه بأنه «أكثر البشر خشية للآلحة» المرفوكليس إنسان مصطفى أو غتار من قبل الألمة والسهاء. بل قبل إنه إستضاف سوفوكليس إنسان مصطفى أو غتار من قبل الألمة والسهاء. بل قبل إنه إستضاف البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب «المضيف» (dexion) وبنوا له عرابا يقلمون له القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على تهدئة الرياح الهوجاء. ونسجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالألمة. وعندما إختفائه. والجدير الذهبي من معبد هرقل كشفت له الألمة في الحلم عن مكان إختضائه. والجدير

أيسخولوس. ولكننا لا نعرف شيئا محددا عن عملاقة هملين الشماعرين ببعضها البعض، وما إذا كانت قد جمعتها روابط شخصية قوية أم لا. فمن المحتمل أن تكون مقولة القدامي التي نناقشها معنية فقط بتأثير أيسخولوس على سوفوكليس فنيسا في مرحلته المبكرة على الأقل. المهم أن سوفوكليس بدأ يتقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٦٨ في سن الثامنة والعشرين، بينا كان مشافسه أيسخولوس في قمة مجسده. وهذا ما يذكرنا ببداية حياة راسين في ظل شعبية كورني الكاسحة. وكانت المنافسة بين الشاعرين الإغريقيين مثيرة إذ فاز فيها الشاعر الشاب سوفوكليس على زميله الأسن. وكان هذا النصر الأدبي نقطة إنطلاق سوفوكليس الصاعد إلى آفاق المجدد والشهرة. وإستمرت فترة إنتاجه المسرحي طيلة حوالي سيتين عاما دون كلل أو توقف. وفاز بالجائزة الأولى ثمانية عشر مـرة في مهــرجانات ديــونيسوس بـــالمدينة، كها فاز بمهرجانات اللينايا كللك مرات عديدة. وحتى عندما لم يفرز بـالجائزة الأولى فإنه على الأقل فاز بالجائزة الثانية. ولكن الجائزة الشالثة - وهمى في الـواقع تعـني الفشل - لم تك من نصيبه قط في حدود ما نعلم على الأقل. وإن روى أنه فشل، في بعض المسابقات فعلا، وأن من بين مرات الفشل القليلة كان عرض مسرحية «أوديب ملكا» حيث هزمه فيلوكليس، الذي ربما يسكون قسد دخسل المسسابقة بتراجيديات عمه الراحل أيسخولوس. والمدهش في هذه الرواية أنها تعني أن أروع مسرحيات سوفوكليس - بشهادة أرسطو نفسه - لم تلق إلا الفشل في عصرها!

وتغطى حياة سوفوكليس فترة نشوء وإزدهار ثم إنهار الإسبراطورية الأثهنية. إشترك صبيا كما ذكرنا فى إحتفالات النصر بعد موقعتى سلاميس وبسلاتايا (عام 8٧٩) اللتين فتحتا الطريق أمام تعاظم قوة أثينا وتوسعها. وبلغ سوفوكليس سن الرجولة مع بلوغ أثينا عصرها الذهبي تحت حكم بسريكليس وبسزعامته. وعاش سوفوكليس طويلا ليشاهد بعينيه نكبة الحملة الصقلية وكارثة تحيطم كل الآمال الأثينية. ومات قبل شهور قليلة من الهزيمة الساحقة التي لحقت بسوطنه أثينا في أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريق تماما عام ٤٠٤. وإذا أيجوس بوتاموى حيث إنتهت الزعامة الأثينية للعالم الإغريق تماما عام ٤٠٤. وإذا كانت حياة سوفوكليس تغطى أهم أحداث القرن الخامس الذهبي، فإن الشاعر لم

يكن بمناى عن هذه الأحداث نفسها بل ساهم فى صنع بعضها. إذ إنتخب قائدا عاما مرتبن وهو اعلى منصب يمكن أن يطمع المواطن الأثينى فى الوصول إليه، ومع أن سوفوكليس لم يكن على أية حال منغمسا فى الحياة السياسية إنغياسا كاملا، فإنه إنتخب قائدا عاما لأول مرة عام 120 عندما ذهب مع بسريكليس لإخمساد تسورة ساموس. وفى المرة الثانية إنتخب قائدا مع نيكياس، وإحتل المرتبة الثانية فى القيادة رغم أنه كان الأكبر سنا، ذلك أن نيكياس كان أفضل خبرة وأوسع نجربة، وشعفل سوفوكليس مناصب عامة أخرى أصغر، بيد أننا لا نجد أثسرًا لسذلك فى أعيالسه المسرحية. إذ كان وقورا ورزينا إلى حد أنه لم يشأ أن يدس أية أشسارة للأحداث المعاصرة أو لحياته العامة فى تراجيدياته، بل لعل ذلك يمثل ملمحا من ملامح تأثير الموروث الملحمى حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابسات حياته، وهسذا الموروث الملحمى حيث لم يشر هوميروس قط إلى نفسه وملابسات حياته، وهسذا

ومن المرجع أن سوفوكليس شغل بعض المناصب الدينية العامة، وعلى وجمه التحديد عمل كاهنا في معبد الإله أسكلبيوس. إذ كان نشيد النصر (البايان) الذي نظمه الشاعر لإله الطب هذا ذا شهرة ذائعة في العالم الإغريق الرومان، وظل يغنى حتى القرن الثالث الميلادي، وكان سوفوكليس أيضا كاهنا في معبد البسطل الأتيكي الكون (Alkon) وهو من أتباع أسكلبيوس، ولعل سوفوكليس قد تقلد هذا المنصب بالوراثة لأن أبناءه بعد موت أبيهم أقاموا تمثالا لهذا البطل على قبره، وما يهمنا الإن أن الورع الديني عند سوفوكليس يبدو من طريقته في معالجة الاساطير التقليدية الموروثة، حتى أن أحد المعلقين القدامي يصفه بانه داكثر البشر خشية لللالهة السطير التقليدية سوفوكليس إنسان مصطفى أو محتار من قبل الألهة والسهاء، بل قبيل إنه استضاف سوفوكليس إنسان مصطفى أو محتار من قبل الألهة والسهاء، بل قبيل إنه استضاف البطولة الدينية وخلعوا عليه لقب دالمضيف» (dexion) وبنوا له محرابا يقدمون ليه القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على عهدئة الرياح الهـوجاء، ونسمجت القرابين فيه على أساس أنه يتمتع بقدرة إلهية على عهدئة الرياح الهـوجاء، ونسمجت أساطير أخرى كثيرة عن علاقة سوفوكليس الوثيقة بالآلهة، وعندما إختسفى التساج الذهبي من معبد هرقل كشفت له الآلهة في الحل عن مكان إختفائه، والجـدير

بالذكر أن الأثينيين لم يستطيعوا أن يدفنوا سوفوكليس بعد موته في مقبرة أجداده على الطريق إلى ديكيليا (Dekeleia)، لأن الجيش الإسبرطي بقيادة ليساندروس كان يحتل هذا الموقع فظهر ديونيسوس بنفسه - كيا يروى - لهذا القائد وأمره بالسهاح للأثينيين بدفن الشاعر هناك حيث أقيم على قبره تمثال للسيرينة. (١٠)

تزوج سوفوكليس من إمرأة تدعى نيكوستراق وأنجب منها ولدا سماه يوفون. وفي سن متقدمة كانت له عشيقة تدعى ثيوريس من سيكيون أنجب منها ولدا باسم أريستون. ولسوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون هم ليوسشينيس وستيفانوس ومينيكليديس وإن كنا لا نعرف عنهم شيئا يذكر. وعندما بلغ سوفوكليس أرذل العمر وقع في مشكوك في صحتها على أية حال، لأن القانون الأثيني لا يسمح بحرمان الأبناء من الإرث. وبالطبع لايفوتنا أن نشير إلى أشهر حوادث حياة سوفوكليس وأطرفها ونعني القضية التي رفعها ضده إبنه يوفون منهم إياه بالسفه ومطالبا بأن يكون هو نفسه قيها عليه لكى يحول بينه وبين تبديد أمواله على أبنائه غير الشرعيين. ولكى يثبت سوفوكليس صحة قواه العقلية ألق بعض الفقرات من «أوديب في كولونوس » التي كان قد إنتهى من نظمها توا، فبرأته المحكمة من تهمة السفه على الفور، بعد أن سحرت أعضاءها طلاوة شعره وأدهشتهم حلاوة البيان في نظمه. بيد أن هناك دلائل عدة نحول بيننا وبين القبول بصحة هذه الرواية. فمعـاصرو سـوفوكليس كانـوا يحسدونه على السكينة والسعادة التي أمضى فيها حياته من المهد إلى اللحد. ها هو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه ( رجل محظوظ مات في سعادة وقبـل أن يصيبه أي أواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة إبنه يوفون. وهي رواية قد تكون نسجت من وحى المشهد بين بولينيكيس (ويقابل يـوفون) وأوديـب (ويقـابل سـوفوكليس) في مسرحية «أوديب في كولونوس». وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامي على أن سوفوكليس كان هادىء الطبع رزينا، ورصينا. يصفه أفلاطون كإنسان يتمتع بشيخوخة راثعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية(٥٣). وهذا أمر يتفق فيــه هــذا الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى وصف سوفوكليس ف «الضفادع» (بيت ٨٢) بأنه وعاش سعيدا ومات سعيدا ) (eukolos). وهذه الرزانة في طبع سوفوكليس هي التي جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع إلى الترحال، فلم يغادر أثينا قبط ببرغم تلقيسه دعوات عدة من دويلات أخرى. كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود، فهو في و الضفادع ) عند أريستوفانيس مثلا لا ينازع أيسخولوس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولوية (أبيات ٧٨٦ - ٧٩٠). هذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن القبول بها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بسين سوفوكليس ويوريبيديس، فقيل إنها تبادلا التهم بالسرقة الأدبية. وبالفعل نجد تشابها فيا بين مسرحياتها. (١٥٠) وإن دل كل ذلك على شيء فياغا يدل على التأثير والتأثر المتبادلين بين شعراء التراجيديا الثلاث ولا سيا بين سوفوكليس ويوريبيديس. فلقيد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام، بدليل أنسه بعد مسوته ظهسر سوفوكليس على المسرح مع عمثليه وجوقته بلبس الحداد في وأوديب في كولونوس ). صفوة القول أن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فها يشبه النادي الثقافي.

وفى مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الإغريقية مرورا يطور النشأة ومسرح أيسخولوس، ويكون قد مر على بوادر نشأة الدراما قرن من الزمان. وكان دور سوفوكليس هو أن يصل بجهود السابقين ومحاولاتهم إلى حد النفيج أو الكمال، وأن يسد أوجه النقص فى تجاربهم شكلا ومضمونا. فعظمته إذن لا تعود إلى أنه اكتشف شيئًا جديدًا، بل إلى أنه طور القديم وأكمل الطريق. ومن ثم فإنه من حيث القدرة على الخلق والإبتكار قد يعتبر أقل شأنا من أيسخولوس. بيد أن تعديلاته على التراجيديا تكتسب أهمية عظمى لأنها أعطت لهذا الفن طابعا جديدًا، حتى أنه إذا قورنت إحدى مسرحياته به الفرس، أو «السبعة» لأيسخولوس حيديدًا، حتى أنه إذا قورنت إحدى مسرحياته به الفرس، أو «السبعة» لأيسخولوس عبالا للشك أن المسرحية السوفوكلية تنتمى إلى عالم آخر أكبر تبطورًا ونضبًا من عيث الشكل وأعمق فلسفة وفكرًا من حيث المضمون.

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للتراجيديا هـو المشل الثالث، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخولوس ووضع حددا للصراع على

الأولية بين الممثلين من جهة والجوقة من جهة أخرى. ويؤيد رأينا هذا ما حدث في مسرحيات أيسخولوس الأخيرة ونعني تقلص دور الجوقة المطرد. بيد أنه نظرًا لأن ممثلين إثنين فقط هما اللذان كانا يشتركان في الحوار فإنه كان من الهال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة، وكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم بقدر كبير في الحوار نفسه، هذا ما كان في مسرح أيسخولوس، وبإدخال الممثل الثالث على يد سوفوكليس أزيلت هذه العقبة وأصبح بوسع المؤلف أن يقصر معظم الحسوار على الممثلين. وترتب على ذلك أن فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل الثالث. ومن ثم صار الحوار الذي تشترك فيه الجوقة نادرًا، بل أصبحت أغاني الجوقة نفسها أقل إسهاما في تبطوير الحدث البدرامي عسا كان عليه الأمر في المسرح الأيسخولي، وإزداد حجم الحسوار بسين الممثلسين وتشسابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات. وأصبحت هذه العناصر المدرامية أكثر جذبا بالنسبة للجمهور. حقا أن أيسخولوس قد تبني هذا التجديد السوفوكلي أي إستعمل الممثل الثالث في مسرحياته الأخيرة. ولكنه لم يستطع أن يصل بهذا الخـترع الجديد إلى أقصى طاقاته فلم يستغله إستغلالا كاملا. وكان سوفوكليس صاحب الإختراع هو أول من إستوعب وإستغل ميزة أن يكون على المسرح ثلاثة عملون في وقت وأحد.

وعكن أن نعقد مقارنة بين ذلك المشهد في وحاملات القرابين، (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس عندما أتت الأنباء الكاذبة عن موت أوريستيس إلى أمه كليتمنسترا بالمشهد المقابل في مسرحية سوفوكليس وإليكترا، (بيت ٦٦٠ وما يليه). وسنجد الفرق واضحا وعيزا لفن كل من الشاعرين. في وحاملات القرابين، لا يشترك في حوار هذا المشهد سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسترا. وهو حوار مؤثر للغاية ويستمد قوة تأثيره من بساطته، ولكنه يسير على نفس المنوال من أوله إلى آخره، أما في وإليكترا، فيصل الرسول عندما تكون إليكترا وكليتمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر بما يتيح فرصة ممتازة لإجراء حوار درامي رائع بينها عندما يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوريستيس، فكل منها تمثل موقفا متناقضا مع يتلقيان الأنباء الكاذبة عن موت أوريستيس، فكل منها تمثل موقفا متناقضا مع الأخر، وكل منها تعبر عن رد فعل يغاير الآخر، فإليكترا يائسة حزينة إذ فقدت الأمل الأخير في الإنتقام من أعدائها قاتلي أبيها، أما كليتمنسترا وإن تحسرت بعض

الشيء على فقدان الإبن تحس بالنشوة لأنها ستتخلص من الحوف أن ينتقسم منها. حقا إنه لمشهد رسم خيوطه سوفوكليس ببراعة درامية نادرة لم يسبق للتراجيديا عهد بها، ولاسيا إذا وضعنا في الإعتبار المفارقة الماساوية العجيبة، لأن رد فعل كل من إليكترا وكليتمنسترا على أنباء موت أوريستيس يقوم على غير أساس، فهي ببساطة أنباء ملفقة.

وهناك مشهد آخر مشابه وتظهر فيه مقدرة سوفوكليس على إستغلال وجسود الممثل الثالث أفضل إستغلال، ونعنى «أوديب ملكا» بيت ٩٨٤ وما يليه. حيث يستمع كل من أوديب وبوكاستى لقصة الرسول القادم من كورنشه بانباء مسوت ملكها. فهناك يسمع أوديب لأول مرة حقيقة أنه كان قد ألق فى العراء فوق جبل كيثايرون طفلا رضيعا وبأمر من والله، ويسعد أوديب بذلك ظنا منه أنه على وشك أن يصل إلى معرفة حقيقة والديه، وهو الأمر الذى طال سعيه إليه. بيد أن أمه يوكاستى التى تقف إلى جواره لها رد فعل غالف، إذ كلها مضى الرسول فى قصته إزدادت هى يقينا بأن أوديب هو إبنها الذى صار الآن زوجها. ومن ثم فنحن أمام مشهد درامى غاية فى الإثارة والمأساوية، لأن كل كلمة من الرسول - والسراعى العليي المسن بعد ذلك - تثير ردين متناقضين لدى سامعيه. إذ يزداد أوديب فى البداية على الأقل إستغراقا فى آماله ونشوته من ناحية، وتتعمق الهوة بينه وبين أمه بوكاستى التى تزداد غوصا فى الأحزان والآلام من ناحية أخرى. حتى أنها بعد أن تفشل فى ثنى أوديب عن المضى فى إستجواب الرجلين تنسحب صامتة من المشهد ومن الحياة للأبد، لأنها تمضى لتنتحر على الفور.

وتمثلت الخطوة الكبرى الثانية التى أصاب بها سوفوكليس هدف الأصالة والإبتكار فى أنه قد تخلى تماما عن البنية الثلاثية للمسرحيات الأيسخولية، وصار يقدم كل مسرحية قائمة بذاتها (drama pros drama). وهذا لا يعنى أنه لم يفعل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسوس الكبرى بالمدينة أى أن يتقدم برباعية أو بالأحرى أربع مسرحيات متتالية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة). ولكنه فقط لم يجعل موضوع هذه المسرحيات الأربع واحدًا أو متصلا، بل وضع لكل مسرحية كيانها المستقل، ومن المحتمل أن يكون هذا التغيير الجذرى فى فن الكتابة الدرامية نتيجة من نتائج إدخال المثل الثالث المذى أدى إلى تعقيد

474

الأحداث الدرامية فى المسرحية السوفوكلية. ذلك أنه فى هذه الحالة لو إمتدت هذه الأحداث المعقدة إلى حد تغطية ثلاث مسرحيات متتالية لإزدادت الأساطير غموضا ولضاق الناس بها لطولها غير المحتمل.

وقد يكون ذلك صحيحا بيد أن السبب الرئيسي برأينا هو إختسلاف السروية المأساوية عند كل من الشاعرين، فسوفوكليس لم يعد يرى أن المأساة تنبع من لعنة موروثة عن الأجداد وتلاحق الآباء والأحفاد، وهي الرؤية التي من وحيها نظم أيسمخولوس مسرحياته الثلاثية، متتبعا هله اللعنة من جذورها في الماضي البعيد إلى فروعها في الحاضر والمستقبل القريب، ولعل من الأسباب المهمة لتخلي سوفوكليس عن البنية الثلاثية في الكتابة الدرامية هو ميله للبساطة والإكتال في الشكل، إنه كفنان يرفض فكرة أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة، بهدف أن تكتمل صورتها أو يفهم معناها، ومن المحتمل أن سوفوكليس لو تبني نظام البناء الثلاثي المسرحي لتوافرت لدية فرصة أوسع مسن حيث النزمان والمكان لتسطوير الشخصيات والأحداث بطريقته الخاصة، ولكنه ضحى بسذلك مسن أجهل الجال الخين.

ولقد مارس سوفوكليس الهميل بعض الوقت، شأنه فى ذلك شأن بقية شعراء التراجيديا الإغريق. ولكنه بعد حين كف عن ذلك لعيب فى صوته على الأرجح، وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم يكن يؤدى الأدوار الثانوية، أو لم يظهر فى عروضه كراقص أو عازف على القيثار. وهو بالطبع المسئول عن العرض المسرحى ككل، فهو الذى واخرج مسرحياته كبقية الشعراء، ويبدو أنه هو الذى أوعز بتطوير رسم خلفية المشاهد، ورفع عدد أفراد الجوقة من إثنى عشر إلى خسة عشر، وهو أسر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير فى أسلوب الرقص ورسم لوحاته. وتبنى سوفوكليس الأسلوب الفريجى فى الموسيق، وأدخل العصا التى تعلوها إنحناءة ما ويحملها أكثر الشخصيات وقارا، وإستخدم الأحذية البيضاء ينتعلها الممثلون وكذا أفراد الجوقة فى المشخصيات، وقد تبدو هذه التغييرات أمورا صغيرة أو ثانوية ولكنها تدل على اهنام سوفوكليس بتفاصيل العرض المسرحى من حيث الشكل الخارجى.

وتعزی إلى سوفوكليس ما بين ۱۰۶ إلى ۱۳۰ مسرِحية لم تصلنا منها كاملـة (۵۰۰) سوى سبع مسرحيات فقط.

## قاعمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات سوفوكليس الموجودة\* والمفقودة

عنوان المسرحية		والملحمى	الأسطوري	المصدر
Alexandros	ألكساندروس	Kypria		القبرصية
تمعون على الوليمة (ساتيرية)	حشد الآخيين أو المج			
Achaion syllogos e Syndei	pnoi satyroi			
ساتيرية)	عشاق أخيلليوس (س	Ì		
Achilleos Erastai satyroi				
	المطالبة بعودة هيليني			
Helenes Apaitesis				
(4	زواج هیلینی (ساتیریا			
Helenes Gamos satyrikos				
Iphigeneia	إفيجينيا			
Krisis satyrike	التحكيم (ساتيرية)	ł		
Mysoi	الميسيون			
Nauplios Katapleon	ناويليوس مبحرا			
Odysseus mainomenos	اوديسيوس مجنونًا			
Palamedes	بالاميديس			
Poimenes	الرعاة			
Skyrioi	اهل سكيروس			
Telephos Satyrikos	ليليفوس (ساتيرية)			
	رويلوس (الطروادي	1		

عنوان المسرحية		المصدر الأسطوري والملحمي		
Phryges	الفريجيون	Ilias		الإلياذة
Aithiopes e Memnon	الأثيوبيون أو عنون	Aithiopis		الأثيوبية
Aias Mastigophoros سوط الله الله الله الله الله الله الله الل	الدولوبيس (شعه الإسبرطيات فيلوكتيتيس*	Mikra Ilias	الصغيرة	الإلياذة
Aias Lokros Aichmalotides	ريب س أياس اللوكرى الأسيرات	Iliou persis	طروادة	حصار
Antenoridai	أبناء أنتينور			
Laokoon (الأنابيب) الأقماع (الأنابيب) Xoanephoroi	لاؤوكون حاملو (حاملات)			
Polyxene	بوليكسيني			
Priamos	يرياموس			
Sinon	ىرياموس سىنون	,		
Aigisthos Aletes (ایستمنسترا)	أيجيسثوس	Nostoi	العودة	لاحم

المسرحية	عنوان	والملحمي	الأسطورى	المصدر
Andromache	أندروماخي	,		
Hermione	هيرمپوق	Til		
Eurysakes	إيوريساكيس			
Elektra	إلىكترا*			
Erigone	إريجون			
Klytaimestra	كليتمنسترا	·		
Nauplios pyrkaeus	ناوبليوس محترقًا			
Peleus	بيليوس			
Teukros	تيوكروس			
Tindareos	تينداريوس			
Phthiotides	بنات فثيا			
Chryses	خريسيس			
Nausikaa=Plyntriai	ناوسيكا (الغاسلات)	Odysseia	——————————————————————————————————————	الأوديسيا
Phaiakes	الفاياكيس			
Euryalos	يوريالوس	Telegoneia		نيليجونيا ئيليجونيا
اب بالشوك أو الجريح	الحيام أو أوديسيوس المص			
Niptra e Odysseus aka				
Oidipous tyrannos	اوديب ملكا <sup>*</sup>	Oidipodeia		 لأوديبية
Oidipous epi Kolono				

عنوان المسرحية		لصدر الأسطوري والملحمي	
Amphiareos Satyrikos	أمفياريوس (ساتيرية)	Thebais	الطيبية
Antigone	انتيجون*		
Alkmeon	الكميون	Epigonoi	الخلفاء
س ؟)	الخلفاء : إريفيلي (أوينيو		
Epigonoi - Eriphyle (O	ineus?)		
Trachiniai	بنات تراخيس*	Oichalias Halosis	فتتح أويخاليا
Dionysiakos Satyri	الديونيسي (ساتيرية) kos	٠	أسطورة ديونيسوس
Athamas a	أثاماس (أ)	Argonautika جو	أسطورة السفينة أر-
Athamas b	آثاماس (ب)		
Amykos Satyrikos	أميكوس (ساتيرية)	ļ	
Kolchides	بنات كولخيس		
Lemniai	بنات ليمنوس		
Pelias-Rhizotomoi	بيلياس : مقتلعو الجذور		
Skythai	اهل سكيثيا		
Tyro a	نيرو (أ)		
Tyro b	نيرو (ب)	,	
Phineus a	نیرو (ب) فینیوس ( <sup>۱</sup> ) فینیوس (ب) فریکسوس		
Phineus b	نينيوس (ب)		
Phrixos	٠.	.]	

عنوان المسرحية		المصدر الأسطورى والملحمى	
Akrisios	أكريسيوس	أساطير مدينة أرجوس	
Andromeda	أندروميدا	•	
ای Atreus e Mykenaiai	أتريوس أو` نساء موكيد		
Danai	بنات داناؤس		
Thyestes en Sikyoni	ئيستيس في سيكيون		
Thyestes deuteros	ثيستيس مرة ثانية		
Inachos Satyrikos	إيناخوس (ساتيرية)		
Larisaioi	أهل لاريسا		
Oinomaos: Hippodameia	أوينوماؤس: هيبوداميا		
Amphitryon	أمفيتريون	اسطورة هرقل	
هرقل الصغير (ساتيرية)	هرقل فی تاینارون او		
Herakles en Tainaro e l	lerakleiskos Satyrikos.		
Aigeus	أيجيوس	أساطير أتيكية	
Daidalos	دايدالوس		
Thamyras	ثاميراس		
Ixion	إكسيون		
Iobates	يوباتيس		
Hipponous	هيبوئوس		
Kamikoi-Minos	کامیکوی او مینوس		
Kedalion Satyrikos	كيداليون (ساتيرية)		
Kophoi Satyroi	كيداليون (ساتيرية) البُكم (ساتيرية)		
Manteis e Polyidos	العرافون أو بوليدوس	ļ	

عنوان المسرحية	المصدر الأسطورى والملحمى
Meleagros ملياجروس	
Momos Satyrikos (ساتيرية) موموس	
Niobe نیوبی	
باندورا أو الطارقون بالمطرقة (ساتيرية)	
Pandora e Sphyrokopoi Satyroi	
Salmoneus Satyrikos (ساتيرية)	
ا سیسیفوس Sisyphos	
Tantalos تانتالوس	
Eris اریس	مصادر غير مؤكدة
Eumelos [پومیلوس	
Iberes سیریس	
یوکلیس Iokles	
الأثر (ساتيرية) Ichneutai	
الموساى (ريات الفنون) Mousai	
Tympanistai (الدفوف)	
Hybris Satyrike (ساتيرية) طيبريس	
حاملو (حاملات) الماء Hydrophoroi	

ومن الملاحظ أن حوالى ٥٣ مسرحية من مسرحيسات سوفوكليس أخسانت موضوعاتها من حلقة الملاحم الطروادية والطبيبة. وبذلك يسير سوفوكليس على نفس الدرب الذي إتبعه أيسخولوس. ويكاد سوفوكليس أن يكون قد أهمل أسطورة ديونيسوس، مع أنها المنبع الأصلى للدراما وهي التي إستق منها أيسخولوس بعض مسرحياته. وشق سوفوكليس طريقه الخاص حين إحتنى إحتفاء ملموسا بأساطير

مسقط رأسه كولونوس والمنطقة التي عاش بها أى أتيكا بصفة عامة، ف حين لم يفعل ذلك أيسخولوس، إذ أهمل الأساطير التي تدور حول تيسيوس وفايدرا وإيون وتيريوس وبروكريس على سبيل المثال. ونهل سوفوكليس موضوعات بعض مسرحياته من أساطير مدينة أرجوس مثل مغامرات بيرسيوس والعداوة القاتلة بين أتربوس ويستيس، وتناول كذلك أسطورة رحلة السفينة أرجو. وإذا عقدنا مقارنة بين أيسخولوس وسوفوكليس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية لوجدنا أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ويقترب من كل ما هو آدمى. لقد تحاشى الأساطير البدائية والغامضة وتلك التي تلعب فيها الألمة الدور الرئيسي، وكل تلك الأساطير هي التي ترعرعت فيها وتجلت عبقرية أيسخولوس. حقا أن بعض مسرحيات سوفوكليس مثل «نيوي» و«ثاميراس» و «تريبتوليموس» تعالج مشل بعض مسرحيات سوفوكليس مثل «نيوي» و«ثاميراس» و «تريبتوليموس» تعالج مشل هذا النوع الأيسخولي من الأساطير، ولكنها قد تكون مسرحيات مبكرة في إنساج سوفوكليس الذي تخلص بعد ذلك من تأثير رائده الكبير أيسخولوس.

وإذا كان بوسعنا بالنسبة لأيسخولوس أن نطلع على تطوره من بداية حيساته السرحية إلى نهايتها، بفضل حقيقة أن مسرحياته الباقية تنتمى إلى مراحل حيساته الختلفة، فإن موقفنا جد مختلف بالنسبة لسوفوكليس. لأن المسرحيات السبع التي وصلتنا منه تعود إلى فترة نضوجه، وتمثل جميعا نمطا واحدا من الكتابة السدرامية ذات المستوى الرفيع، ومن المؤكد أنه لو بقيت لنا بعض مسرحيات سوفوكليس المبكرة لوجدنا فيها الكثير من السهات الأيسخولية في التأليف المسرحي، أى قلة في تعقيد الحدث ووفرة في عنصر السرد وغزارة في الغنائية. وهذا ما ينظهر حتى من الشذرات المبقية من المسرحيات التي لم تصلنا، أما في تلك التي وصلتنا كاملة فيبلو جليا التقدم الكبير الذي حققه الشاعر في فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة. وفي الواقع يمكننا أن نقول في من عسن التعميم أن الحبيكة الدرامية السوفوكلية تقف في منتصف المسافة بين بساطة أيسخولوس وتعقيد الحبكة الدرامي السوفوكلي بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراء وتنوعا، إذ توسعت المدامي السوفوكلي بنظيره عند أيسخولوس بدا أكثر ثراء وتنوعا، إذ توسعت اللساطير وتطورت بإضافة تفاصيل عديدة. وبينا بقيت الخطوط العريضة في هذه الأساطير كها هي عليه في الموروث الملحمي والأسطوري، فإن الصورة الكلية قد

تغيرت لأنها ملئت بمجموعة من الأحداث الجديدة، وكذا التقلبات غير المتوقعة كها نتجد في التراجيديا الحديثة. يبد أن هناك فارقا رئيسيا هو أننا في المسرح الحديث ننجلب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذي يغلق فينا الفضول لمعرفة ما سيحدث، لأن النتيجة بجهولة تماما ولا تعرف إلا بنهاية المسرحية. أما سوفوكليس فلا يتركنا نشك إلا قليلا فيا يتصل بالنهاية. ويبدو أنه يفضل كسب ثقة الجمهور من البداية ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث، ويساعدهم وكذا مسرحيات الشعراء التراجيديين الآخرين ـ تقوم على الأساطير الشعبية والمعروفة للجميع، لأدركنا كيف أن إنتباه الجمهور لا ينصرف إلى محاولة تخمين النهاية، وإنما ولعلنا بللك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يسظنون أن جهور ولعلنا بللك نرد بطريقة غير مباشرة على دعاة البريختية الذين يسظنون أن جهور مغناطيسيا(""). المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض مغناطيسيا(""). المهم أن سوفوكليس بإدخاله بعض التحولات المفاجئة وإضافة بعض الأحداث الفرعية الجديدة على الأساطير القديمة، لم يكن يهدف أساسا إلى الإجار بل لإحداث الترع في رسم الشخصية بتعريضها لختلف المواقف.

ويمكننا أن نعقد مقارنة في ذلك بين الشاعرين أيسخولوس وسوفوكليس وهما يصوران عودة أوريستيس من منفاه للإنتقام من أمه قاتلة أبيه. في «حاملات القرابين» لايسخولوس يعود أوريستيس إلى أرجوس، ويكشف عن نفسه لإليكترا وصويحباتها. وبعد ذلك لا يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريبا اللهم إلا التشجيع المتبادل بين إليكترا وأخيها. ثم ينسحب أوريستيس المتنكر كأجنبي قادم من فوكيس، ويخدع كليتمنسترا بقصة ملفقة عن موته فتستقبله في القصر، في هذه الأثناء ترسل المربية لإحضار أيجيسئوس الذي يقتله أوريستيس عند دخوله القصر، فتندفع كليتمنسترا محاولة المرب فيلاحقها أوريستيس، ويدور بينها حوار قصير ينتهى بقتلها. وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريستيس واقفا إلى جوار الجنين.

فلنرى ماذا أضاف سوفوكليس في مسرحيته (إليكترا) من أحداث فرعية تـثرى الحدث الدرامي وتضيء جوانب مختلفة من الشخصيات الـتي تقـوم بهـذا الحــدث.

والإضافة الأولى تتمثل فى إستحداث شخصيتى الخادم أى المربى المسن محيث يتيع ذلك فرصة تقديم مشهد قصير يظهر فيه جانب مهم من شخصية إليسكترا وهبو جانب الحنان والود وحريسوثيميس وهى فتاة عادية تخاف الأعهال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسئوليتها. فهى إذن تأتى هنا كالنقيض الشارح والمؤكد لشخصية أختها إليكترا المتميزة بالشجاعة والإقدام. وإستبدل سوفوكليس بالحيلة الأيسخولية البسيطة أى الأكذوبة الملفقة عن موت أوريستيس ثلاثة مشاهد قوية ومؤثرة. فأولا هناك المشهد الذي تروى فيه قصة موت أوريستيس لكليتمنسترا وإليكترا، مما يحدث نوعين متناقضين من رد الفعل وهذا ما سبق أن تناولناه بالدراسة. وبعد ذلك يأتى المشهد الثانى تعبر فيه خريسوثيميس عن آمالها لأختها وتكتشف أنها آمال بلا أساس. أما المشهد الثالث فيأتى عندما يدخل أوريستيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى إليكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ، ينقلب على الفور إلى فرح شديد عندما يتحمرك أوريستيس متأثرا بحزنها ويكشف لها عن حقيقته.

وعنصر جديد أضافه سوفوكليس وهو الجدل الذى دار بين الأم وإبنتها حيث وجدت فيه إليكترا فرصة للتنفيس عن ما كبتته فى نفسها مسن مشاعر الحقسد والإزدراء إزاء خيانة كليتمنسترا وغدرها. ولعله من الواضح أن سوفوكليس بمثل هذه الإضافات قد إستطاع أن يقرب أحداث المسرحية من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة ونوازعها المتناقضة والتى تتحوالى فى مشاهد متتبابعة وسريعسة. وكل ذلك يجدث دون أن يخنى عنا سوفوكليس طبيعة النهاية المحتومة التى تتجه إليها الأحداث.

بيد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها، فحبكة كل منها ذات هدف مرصود وتتمتع بوحدة درامية ملموسة. تجتمع كل العناصر على السير فى نفس الإتجاه وتكثيف إنتباه الجمهور من البداية إلى النهاية على الحدث الدرامي السذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاق واحد. أما ما عدا ذلك فياتى فى المرتبة الثانية كشيء ثانوى. فالشخصيات الصغرى تدور فى فلك الشخصية الرئيسية، بسل إن وجودها أصلا يستهدف تعميق ملامح هذه الشخصية الحيورية، وبالتالى تاكيد المغزى المأساوى فى معاناتها. ولا يسمح سوفوكليس بأن تشغلنا أية أمسور جانبية أو المغزى علينا رؤيتنا للنتيجة الأساسية ولا حتى للدافع الرئيسي للكتابة المسرحية، فى معاناتها ولا حتى للدافع الرئيسي للكتابة المسرحية، فى

مسرحية وإليكتراء على سبيل المثال، ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التي الحدثها سوفوكليس، تبقى وحدة الحدث الدرامى واضحة ويبقى الهدف الرئيسى بارزا وهو عدالة الانتقام من أيجيسئوس وكليتمنسترا، وتبقى شخصية واحدة هى الاكثر ظهورا وتأثيرا أى إليكترا، حتى أن الشخصيات الاخرى تأتى وتذهب أو تسدخل وتخرج بينا تظل إليكترا فى معظم الوقت واقفة أمسامنا على المسرح، تونب هدا وتغضب من ذلك، تياس وتحزن، تحب وتفرح، وبذا تظل هى المسيطرة على المشهد من أول المسرحية إلى آخرها. وتلك هسى السسمة السرئيسية فى كل مسرحيسات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحيانا. وبالإضافة إلى ذلك يبدو تطور الأحداث فى مسرحه طبيعيا ومباشرا، فلا شيء يحدث دون سبب منطقى أو تسرير درامسي كاف. بل يبذل المؤلف مزيدا من العناية لتبرير دخول وخروج المثلين، كها أنسه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة. وعرف عن سوفوكليس وبراعته فى التأليف أنه يعقد العقدة الدرامية ويحبكها حبكة جيدة، بحيث أنها تحل نفسها بنفسها أى بعصورة طبيعية دون تعسف، فها عدا مسرحية «فيلوكتيتيس» التي لجأ فيها إلى تدخل بعصورة طبيعية دون تعسف، فها عدا مسرحية «فيلوكتيتيس» التي لجأ فيها إلى تدخل الحمرة على خارجي لحل عقدتها، وهذا ما سنعود إليه فى حينه.

يعتنى سوفوكليس بالأحداث الاسطورية التى يعرضها على المساهد فى مسرحياته ويحاول جاهدا أن يجعلها مقبولة ومعقولة. أما ما يسبق بداية الحدث الدرامى ويقع خارج إطاره فلا يبذل الشاعر نفس العناية إزاءه، بل يقبله حتى لو كانت بعض أحداثه غير معقولة. فمثلا أسطورة أوديب تتضمن بعض الأحداث التى لا يمكن تصديقها إن حكمنا العقل والمنطق، ولا يحاول سوفوكليس نفسه أن يبرها أو يبسطها، ويقبل بها دون أن يعدلها ما دامت تقع قبل بداية الحدث الدرامى فى مسرحية وأوديب ملكا». ولكن ما أن تبدأ المسرحية وتتوالى مشاهدها حتى يجد المتفرج نفسه وهو يتابعها بشغف، دون أن يشغله التساؤل حول الأحداث غير المعقولة التى سبقت هذا الحدث الدرامى المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيا فشل المعقولة التى سبقت هذا الحدث الدرامى المعقول. وهكذا أفلح سوفوكليس فيا فشل فيه المحدثون والمعاصرون عمن قلدوه أو عارضوه فى هذه المسرحية موضوع حديثنا، فيه المحدثون وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم (٥٠) وغيرهم. لقد حاولوا أن يعطوا ومنهم كورنى وفولتير وأندريه جيد وتوفيق الحكيم المناية المسرحية، فلم يحققوا شيئا

سوى أنهم لفتوا أنظار الجمهور لمثل هذه الوقائع الأسطورية التي لا تقبل التصديق.

وأعطى سوفوكليس لنفسه حرية واسعة فى وصفه للأحداث التى تقع خارج نطاق المشهد المعروض بطريق السرد. فهذا ما فعله أيضا فى مسرحية «بنات تراخيس» حيث يتحدث عن رحلة يومين على أنها وقعت فى ظرف بضع ساعات. وفى مسرحية «أنتيجوف» يذهب كريون لينهى مراسم دفن بولينيكيس، بدلا مسن الإسراع لإنقاذ حياة أنتيجوفى نفسها كها يستوجب المبدأ القائل بان الحسى أولى بالإسعاف من الميت. ولكن مثل هذا التسيب فى ربط الأحداث التى لا نشاهدها على المسرح أمامنا، أى تقع خارج نطاق الحدث الدرامى نفسه يعد أمرا عاديا فى التراجيديا الإغريقية.

وجدير بالإشارة أن سوفوكليس الذى أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامي لم يستغن تماما عن تقنية السرد الملحمي. ذلك أنه عنصر من عناصر الموروث الشعرى الذى سيظل موجودا فى المسرح وحتى نهاية تبطوره. ولكن هنذا العنصر يتخذ فى مسرح سوفوكليس الشكل النهائى الذى سيثبت عليه، ونعنى انه سيقتصر على دور الرسول الذى يأتي دائما إلى المشهد ليصف لنا الكارثة التى وقعت خارجه والتى لا يمكن بالطبع تقديمها على المسرح. هذا ما يحدث فى «أوديب ملكا» و «أنتيجونى» و «بنات تراخيس». أمنا فى المسرحيات الثلاث الأخرى «أياس» و «فيلوكتيتيس» و «إليكترا» فيان عنصر السرد يعكس الأسلوب الأيسخولى القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمى الأسلوب الأيسخولى القديم. المهم هو أن نعرف حقيقة أن تقنية السرد الملحمى كانت مفضلة لدى الجمهور، بدليل أن بعض المسرحيات كان يمكن أن تستغنى عنها حمن حيث الحبكة الدرامية ولكن المؤلف حرص على وجودها.

ويقول معظم النقاد أن سوفوكليس لا يحفل كثيرا بالتأثير البصرى، لأنه يخاطب العقل لا العين، ويفضل التجويد فى رسم الشخصيات على عرض مشاهد مؤثرة أو بالأحرى تبهر الأنظار. بيد أن هناك بعض المشاهد السوفوكلية تفوق فى تأثيرها أية مشاهد أخرى لدى أى كاتب، ومثال ذلك إكتشاف أيجيستوس لجشة كليتمنسترا («إليكترا» أبيات ١٤٥٨ - ١٧٤٨). كما أن رسم الحركة المسرحية - كما يفهم من المشاهد - ينهض دليلا على تمتعه بقدرة تشكيلية فائقة. وأفضل ما يستشهد به هنا

هو المشهد الختامى فى مسرحية «أياس». فنى منتصف المكان يسرقد البسطل الهمام أياس مسجى، وبجواره تركع الشخصيات الصامتة أى زوجته وإبنه، وعن يمين وشمال يقف تيوكروس ومينيلاوس الغاضبان والمتجادلان فى عنف حول قضية الدفن. إنه لمشهد راثع حقا تتوسطه مجموعة صامتة تلتف حول جثة هامدة ومن حولهم يتجادل المتجادلون فى صوت عال وضوضاء صاخبة.

وإذا كنا قد لاحظنا تطويرا ملموسا في دور الجوقة عنـد أيسـخولوس فيها بـين «المستجيرات» و «الأوريستيا»، فإن الجوقة في مسرح سوفوكليس الناضح تتميز بعدم وجود مثل هذا التغير من مسرحية إلى أخرى. لقد أصبح دورها عند سوفوكليس - أو على الأقل في مسرحياته الباقية ـ ثابتا ومحددا لـه معـالمه الـواضحة والمستديمة، بحيث يمكن إعتبارها الأنموذج الأكمل للجوقة في المسرح التراجيدي الإغريقي بـرمته، وهذا ما يعجب به أرسطو نفسه (٥٨). لقد تقلص حجم الجوقة من حيث الطول ولم تعد تلعب دور البطولة، بل ولم يعد إشبتراكها في الحسدث السدرامي يسؤدي إلى تغييرات جوهرية، وإن كانت في «أوديب في كولونوس» قد حاولت منع قسموة كريون، وساعدت في «فيلوكتيتيس» على إنجلح حيل أوديسيوس. ولكن أين هذا عما تفعله الجوقة في «المستجيرات، أو حتى في «الصافحات» اليسخولوس؟. ولقد ترتب على ذلك أن أغان الجوقة عند سوفوكليس لا تعكس الإنفعال الشخصي العنيف بل التفكير العميق. فهي لا تندفع في هلع هستيري قط كها حدث في «السبعة ضد طيبة» عند أيسخولوس. وهي لا تصل إلى حد الياس التمام كما هـو الحال في « الفرس ، الأيسخولية ، ولا تتورط في أعمال الانتقام كما في « الصافحات » لنفس هذا الشاعر الأقدم. لقد إبتعدت الجوقة السوفوكلية بعض الشيء عن بؤرة العواطف والأزمات في الحدث الدرامي، وإحتلت مركزا أقبرب إلى الـوسيط المحـايد الذي يجافظ على التوازن بين مختلف الإتجاهات والنزعات في هذا الحدث.

وتبدو الجوقة السوفوكلية وكأنها تلعب دورا مزدوجا. فهى بطبيعتها وطبيعة الدور الذي تقوم به فى الحوار تبدو كأحد الممثلين، لأنها من هذا الجانب تسؤدى دورا يختلف بعض الشيء عن الأغاف التي تغنيها والتي بالقطع لها وظيفة أخرى. ومشل هذا التباين بين شق وظيفة الجوقة أى الجزء الحوارى والجزء الغنائ فى دورها.

يمكن أن يكون من تأثير أيسخولوس نفسه، بيد أن سوفوكليس قد عمقه وأبرزه كشي متعمد. فالجوقة السوفوكلية المشاركة فى الحوار تمثل الإنسان العادى فى مقابل الكائنات البطولية التي يلعب الممثلون الاخرون أدوارها. فهي إذن جوقة لا أسر للمثالية فيها، إذ تجمع نقاط الضعف جنبا إلى جنب مع نقاط التألق فى شخصية الإنسان الذى يظل مع ذلك مواطنا محترما. والجوقة السوفوكلية لا تحاول أن تنظهر بالخوقة يمكن أن تقع فى الاخطاء ومن السهل على الاخرين خداعها، كها فعل أياس عنلما تظاهر بالندم فى السرحية المسهاة بإسمه (بيت ١٩٣٣ وما يليه)، وكها إستطاعت علما من تصل على تأييد الجوقة لخطتها القاتلة فى «بنسانت تسراخيس» (أبيسات ديلوكتيتيس» (أبيات ٧٩٥). وتتورط الجوقة نفسها أحيانا فى بعض الحيل الخبيثة، كها حدث فى «فيلوكتيتيس» (أبيات ٧٠٥ ـ ٧١٥) حيث تحث نيوبتوليموس على خداع البطل الذى تحمل المسرحية إسمه عنوانا.

بيد أن الجوقة السوفوكلية بصفة عامة ورعة، مؤمنة بالألمة وتخشى غضبهم وتحض على الإعتدال والتقوى. فهى تستخلص الحكمة من كبرياء وعنجهية كريون في «انتيجون» (أبيات ١٣٤٨ ـ ١٣٥٣). وهى غلصة للأصدقاء وتتعاطف معهم دون أن تتخلى عن الحذر والحيطة التي تتميز بها. والجموقة السوفوكلية لا تكف عسن تبجيل السلطة الحاكمة، حتى أنها تردد في مواساة إليكترا في المسرحية التي اخدلت عنوانها من إسم هذه البطلة (أبيات ٣١٠ ـ ٣١٤) قبل أن تتساكد مسن غيساب أيجيستوس. ومع أن الجوقة في مسرحية «أنتيجون» تؤيد البطلة من أعهاقها إلا أنها لا تقول ذلك علانية (أبيات ٤٠٥ ـ ٥٠٩)، بل تنهى عن غالفة القوانين حتى ولو كان الهدف هو أسمى الغايات. وتقول هذه الجوقة في نفس المسرحية (أبيات ٢٧٨ ـ ٤٧٤): «قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء، ولكن الحكام أحتى بالطاعة والولاء». ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيرا ما نظهر مذبذبة تتاثر بسهولة وتغير والولاء». ومع ذلك فالجوقة السوفوكلية كثيرا ما تظهر مذبذبة تتاثر بسهولة وتغير ولا تتخذ لنفسها رأيا ثابتا. وغاية ما تهدف إليه الجوقة السوفوكلية هيى أن تهدئ المواقف العنيفة وأن تصل إلى حلول توفيقية، وكثيرا ما تقول ما معناه أن كلا من

الجانبين على حق أو أن على كل جانب أن يتعلم من الآخر ويتنازل بعض الشيُّ.

وإذا أردنا أن نضرب مثلا على الدور المزدوج للجوقة فلن نجد أفضل بما يحدث في مسرحية الليكترا». فبعد أن يئست البطلة من عودة أخيها أوريستيس عرضت على أختها خريسوثيميس أن تتعاون معها على القيام بعملية الإنتقام إعتادا على نفسيهها. فترتعد خريسوثيميس لمجرد هذا العرض الجوىء، لأنها تفضل العيش فى تواضع وأمان على الطموح فى تحقيق الأعجاد، وتتوسل إلى إليكترا أن تخضع لحكم الضرورة. وفى البداية تنضم الجوقة لهذه التوسلات مؤكدة أن الحكمة والحذر هما خير ما يتمتع به الإنسان من مزايا (أبيات ١٠١٥ - ١٠١٦). ولكن ما أن تنصرف الاختان وتشرع الجوقة فى الغناء حتى نكتشف أنها قد غيرت من نغمة الحديث وعدلت من موقفها، فهى تنحى باللائمة على خريسوثيميس على أساس أنها تهمل ذكرى أبيها المقتول غدرا. وتثنى الجوقة على إليكترا لإخلاصها وإستعدادها للتضحية بنفسها فى سبيل تحقيق ما تقضى به عدالة الساء (أبيات ١٠٥٧ – ١٠٩٠).

وقد يكون صحيحا القول بأن الجوقة في المسرح الإغريق تشكل عبئا ثقيلا على كاهل الشعراء المؤلفين بصفة عامة. بيد أننا في هذه الحالة لن نجد شاعرا قسد إستطاع أن يتغلب على هذه العقبة بنجلح ومهارة مثل سوفوكليس. فالجوقة في مسرحه تذوب في خضم العناصر الدرامية الأخرى، على نحو لا يكون على حساب الجانب المأساوى للمسرحية بل يزيده جمالا وسحرا. فهى في الأجزاء الحوارية تلعب دور النقيض الشارح للأبطال، فبضعفها تؤكد عظمتهم وبتذبذبها تثبت حزمهم وحسمهم. أما أغانيها فهى نغيات جادة ووقورة تأتي كلوحات إستعراضية جميلة بين مشاهد الإنفعال والعنف. وهى بطولها المتقلص لا تعرقل سير الأحداث بل تضفى جوا غنائيا عمم على المسرحية كلها، ولا يسعنا في نهاية حديثنا عسن الجوقة السوفوكلية إلا أن نشير إلى إعجاب أرسطو بها إذ قال «ينبغسي على الجوقة أن تلعب دورا كدور أحد المثلين، وأن تشكل جزءًا من الكل وتشترك في الحدث كها عند سوفوكليس لاكها عند يوريبيديس» (١٩٥).

لقد إستهدف سوفوكليس بالأساس أن ينزل بالتراجيديا من علياء الالسوهية والبطولة إلى المستوى البشرى الذي يظل مع ذلك مثاليا وفخها. وتحقق هذا الهدف

السوفوكلي على نحو ملموس في مسرحياته الباقية، التي نجدها وقد إستبدلت بالعظمة الأيسخولية الرهيبة رشاقة جيلة وقريبة من قلوب الناس ومستواهم. ولم تعد القضايا العظمى حول الدين والأخلاقيات تعوق إهتام الجمهور أو تشخلهمه عسن متابعة أحداث القصة الممثلة أمامهم. وهذا لا يعني أن جمهور سوفوكليس فاقد الوعي -كما يزعُم البريختبون المحدثون (٢٠٠ - وكل ما حدث هو أن القضايا التي إحتلت مركز الصدارة في مسرح أيسخولوس إنتقلت إلى خلفية الصورة عند سوفوكليس، وتقلمت الشخصيات الأدمية لتشغل مركز الدائرة وهي واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير. ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها هي الهدف الرئيسي والموضوع الأساسي للكتابة الدرامية. حقا إن شخصيات سوفوكليس الدرامية قد إحتفظت بالرشاقة والعظمة البطوليين الهومريين، ولكنها في نفس الوقت إقتربت من العواطف الإنسانية ونقاط الضعف الآدمية. ولعسل ذلك يبدو أكثر وضوحا لو وضعنا هذه الشخصيات السوفوكلية في مقابل شىخصيات أيســخولوس الذين بشبهون, سلالة العمالقة وينتمون إلى جنس بـروميثيوس. وهــذا أمـر كان لـــه إنعكاسه الملحوظ في اللغة المستخلمة عند كل من الشاعرين. فلغة أيسخولوس -كها رأينا - تتميز بفخامة علوية، أما لغة سوفوكليس - الـتي سنتعرض لهـا بعــد قليل - فتجمع بين القوة والجهال، البساطة والسمو في آن واحد.

هكذا إنتقل مركز الثقل فى مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق، التى شغلت أيسخولوس كثيرا، إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها. ومن ثم فإن بنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدها أصبحت كلها فى خدمة هدف رئيسى واحد هو رسم الشخصية (ethopoicsis). وهو مجال تفوق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا. حقا إن سوفوكليس لم يفلح فى تقديم شخصية يتملكها هذيان رباقى كها فى كاسندرا أيسخولوس، ولا أخرى تسيطر عليها روح الغيرة الفتاكة كها فى ميديايوريبيديس، ولكنه برع فى رسم الصورة البشرية بدقة متناهية، على الدوافع الرئيسية لكل شخصية، ومتعمقا فى روح الإنسان وقلبه على نحو من الجهال لم يسبق له مثيل، وبلغ من براعة سوفوكليس فى هذا الميدان أنه يستطيع تصوير شخصية ما تصويرا كاملا فى بيت واحد من الشعر، ولـذا نجد مسرحياته مليشة بعبارات موجزة بديعة ومفعمة بالكثير من المعانى والغزير من الصور، الـتى تكشف

النقاب عن مكنون الشخصية منذ النظرة الأولى. وجدير بالذكر أن مشل هذه العبارات الحكمة والبليغة - كتلك التي يحفل بها مسرح سينيكا وشكسبير - تستعصى في كثير من الأحيان على الترجمة.

وتعكس مسرحيات سوفوكليس السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الادمية. فهو يقدم نماذج بشرية كثيرة كها يخلق نماذج أخرى جديدة. حتى أننا من النادر أن نلاحظ تكرارا في شخصياته. حقا إن شخصيتي خريسوثيميس وإسميني تكادان أن تكونا أنموذجا واحدا، ولكن ذلك لا يحدث مرة أخرى في مسرح سوفوكليس. فحتى عندما يقدم نفس الشخصية في مسرحيتين أو أكثر، نجده يغير فيها ويعدل على نحو جدرى. فكريون عنده يظهر في ثلاث مسرحيات وفي كل مرة يتمتع بشخصية نحالفة للاخرى. فكريون عنده يظهر في ثلاث مسرحيات الله كل مرة يتمتع بشخصية خالفة إذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدى مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان أذ عندما يرفض أوديب مقترحاته، يبدى مشاعر الحقد والخبث بحيث يحاول حرمان أن يعدم بعض الصفات الطبية، فهو يقدس القوانين الصارمة للدولة، بل إنه يعتبر مبحين مركزه الاجتاعي والسياسي كرجل دولة متزمت، ولا يستوعب المغزى البطولي ملوقف أنتيجوني. إنه يخشي أن يظهر بمظهر الضعيف أمام إمرأة. أما في «أوديب ملكا» فكريون إنسان بمعني الكلمة الكامل، حتى أنه يكسب تعاطفنا، وعندما تقع الكارثة لا يشمت في غريمه ويبذل أقصى ما يستطيع في سبيل أن يخفف عنه وطأة ما حدث.

يقع تركيز سوفوكليس على الإنسان، ولكن الإنسان عنده يظهر في صورة محسنة ومثالية. فبرغم أنه إبتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند ايسخولوس، لم ينزل إلى حد الواقعية التي سنجدها بعد ذلك عند يوريبيديس. فسوفوكليس مثل الفنانين التشكيليين الإغريق قدم نسخة للإنسان تشبه الأصل ولكنها أجمل. وشخصيات سوفوكليس شخصيات آدمية تعانى من الإنفعالات والعواطف العادية، ولكنها لازالت تحتفظ بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة، عما يبعدهم بالطبع عن كل ما هو وضيع وخسيس. قلما نجد وغدا في مسرح سوفوكليس، فكريون في «أوديب في كولونوس» يمثل إستثناء وحيدا ولم يتكرر. وحتى الشخصيات الخبيشة عند

سوفوكليس تتمتع ببعض الملامح المضيئة. إذ أن رذائلهم لا تتعدى حدة الغضب أو الميل للإنتقام أو الإسراف فى الطموح، ولكنها لاتصل قط إلى الدناءة أو الجسبن المرذول. ولقد أخبرنا أرسطو أنه نقل عن سوفوكليس نفسه القول بأنه «يرسم البشركما ينبغى أن يكونوا، أما يورييديس فيصورهم كها هم (فى الواقع)(١١)».

لقد لاحظنا من قبل أن أيسخولوس الشاعر الدرامي يقف في ظل أيسخولوس المعلم الأخلاق، بمعنى أن الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأسماطير تؤكد وتبرز على نحو قد يعوق تطور الحدث الدرامي نفسه في كثير من الأحيان. أما عند سوفوكليس فقد تبادل هذان الجانبان للمسرح المكانة والموقع فيها بينهما، أى أن الأولوية صارت للحبكة الدرامية دون أن يؤدى ذلك إلى تعتيم المحتسوى الفسكرى للعمل الفني، أو يصيبه بالتسطيح والتعميم. فليست مسرحيات سوفوكليس مجسرد لوحات مرسومة بعناية من حيث الشكل وخالية مــن حيــث المغــزي الأخـــلاق. فإنفعالات وآلام البشرية مجسدة في هذه اللوحات مقسترنة بقوانين العدالة والنسظام الإلهي الخالد. يكمن في خلفية الصورة السوفوكلية مسار الأقدار الغامض وطرقها الملتوية وتقلباتها الفجائية. وعندما توضع أعمال البشر بين عناصر هذه الصورة لابد من أن تكتسب فخامة وتأثيرا غير عاديين. ومع أن الهدف الأخلاق في مسرحيسات سوفوكليس ليس عريضا بنفس الدرجة التي هو عليها عنبد أيستخولوس، إلا أنسه لا يبدو طفيليا في إطار مسرح سوفوكليس. وإذا إعتبرناه ثانويا علينا أن نعرف أن ذلك مرسوم بعناية من قبل الشاعر، الذي أراده أن يكون ضمنيا وليس سافرًا أو مؤكدا. صفوة القول أن المضمون الفكرى والأخلاق يصبغ المسرحية السوفوكلية ككل بتأثير غير مرئ ولكنه محسوس.

ولعله من المفهوم ضمنا أن الوصول إلى إستخلاص موقف سوفوكليس الحقيق من الدين والأخلاق ليس أمرا سهلا، بل كان ولا يزال مثار جدال مستمر وخلاف حاد بين النقاد. ولكنه على أية حال لا يرى فى الأساطير الإغريقية حقائق مسلم بها، وإنما مجرد تراث قصصى تصويرى وتقليدى. حقا إنه يعامل هذه الأساطير بكل إحترام ويتحدث عن الآلمة بكل ورع، فهذه الآلمة هى التى لا تنزال تدير وتوجه مصائر البشر. فنبؤة أبوللو هى التى تنبأت بمصائب لايوس وأوديب، وهى التى

حثت أوريستيس على الإنتقام. والربة أثينة هي التي دبـرت خـطة سـقوط أيــاس. ولا يترك سوفوكليس أية فرصة تتاح له لكى يؤكد طقوس العبادة التقليدية، بل يشيد بمدينة أثينا لأنها تعرف أكثر من غيرها كيف تكرم الآلهة بالطقوس الواجبة ( أوديب في كولونوس ) أبيات ١٠٠٦ - ١٠٠٧). ومع ذلك فيان الإنبطباع العيام الذي نخرج به يختلف تماما عن إنطباعنا بالنسبة لمسرح ايسخولوس. فسوفوكليس يبدو أنضج وأعمق عقيدة من الرجل العادى البسيط المتعبد بالطقوس والصلوات. ومع أن سوفوكليس يحترم مثل هذه العبادات والصلوات ولا يخدشها إلا أنه يتخطاها. ويشترك سوفوكليس مع أيسخولوس في الإعتقاد بأن الكون يخضع لقوانين إلهية أبدية، لم تخلق أمس ولا اليوم بل هي موجودة في كل زمان ومكان دون أن يعرف الإنسان متى جاءت بالضبط. ((أنتيجون) أبيات ٤٥٧ - ٤٥٧). إنها قوانين «مولودة في أعالى السهاء، ولم تضعها أية سلالة بشرية، ولن يجرها النسيان قط إلى النوم، ( اوديب ملكا ، أبيات ٨٦٥ - ٨٧٠). وترادف هذه القوانين كلمات مثل العدالة والنظام وكذا «الطهارة الخاشعة قولا وفعلا» («أنتيجون» بيـت ٤٥١، « أوديب في كولونوس ، ببت ١٣٨٧). ولم تنقش هذه القوانين على صخر أو حجر ' بل على قلوب البشر وفي ضمائر الناس (١ أنتيجون ١ بيت ٤٥٤ agrapta theon nomina). ولذلك فهي تكشف للبعض وتحجب عن الآخرين. انتيجوني مثلا تعرفها وتستوعبها، أما كربون فهم أصم لايسمع نصائحها. وغالبا ما تصطدم هذه القوانين السهاوية غير المكتوبة بقوانين البشر الموضوعة، وبالطبع تخرج الأولى دائمًا منتصرة. أما الذي يعصى أمرها مثل كربون فيعرف ولو بعد فوات الآوان أنه «من الأفضل السير على نهج القوانين التي وضمعتها السهاء إلى النهاية، ( أنتيخون، بيت "", (1118 - 111Y).

وجنبا إلى جنب مع هذه القوانين غير المكتوبة توجد قوة أخرى علوية تدير الكون. إنه زيوس الذى يبدو أحيانا عند سوفوكليس فى صورته التقليدية، وأحيانا أخرى يكتسب عنده صفات جديدة. وفى كلتا الحالتين فإنه هو زيوس الذى يشرف على تنفيذ قوانين السياء وبصرف العدالة، وينزل العقاب بالمارقين. فالآلهة قد تمهل ولكنها لا تهمل قط إنزال أشد العقاب بالمجرمين الذين يهجرون ما هو إلهسى إلى ما هو شرير («أوديب فى كولونوس» أبيات ١٥٣٦ – ١٥٣٧). ويلتق سوفوكليس

فى ذلك مع أيسخولوس، وإن كان أقل منه تفاؤلا بشأن مصير الإنسان. ذلك أن البرئ عند سوفوكليس لا يعنى دائما من المأساة، بىل ولا يجسد الشواب المنسب ولا تحميه براءته من المعاناة وسوء الحظ الذى كثيرا ما يصيب من لا ذنب له. ها هى انتيجونى تعانى مر المعاناة لأنها أطاعت قوانين السهاء وخالفت قوانين الأرض. وأوديب دفع ثمنا باهظا لذنوب لم يكن هو المسئول عنها مسئولية كاملة. ويمكن أن نضيف إلى هذين المثلين أمثلة أخرى كفيلوكتيتيس وديانيرا.

قد يبدو من حديثنا هذا وللوهلة الأولى أن سوفوكليس يؤكد ما سبق أن قال به أيسخولوس أي توارث اللعنة. بيد أن موقف سوفوكليس ليس كذلك قط. حقا إنه يعترف بوجود المعاناة بلا ذنب، ولكنه لا يحاول التوفيق بين هذه الحقيقة المرة وفكرة العدالة السياوية، وهذا ما شغل أيسمخولوس بسالدرجة الأولى. أمسا عنسد سوفوكليس فإنه ينبغى القبول بفكرة المعاناة أحيانا بلا ذنب كجزء من نطام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنه قوانينه. فضلا عن أن هنده القبوانين غامضة بطبعها يجب ألا ننسى أن الإله إذا أخفى شيئا لا يستطيع الإنسان مها كان أن يكتشفه، وإن بحث طول عمره (شــذرة ٨٣٣). فقـدر الإنسسان أن يــواجه ما لا يعرفه أو ما هو غير مؤكد. وما الناس إلا أشباح وظلال تنقضي ساعات إزدهارهم بسرعة هاثلة، وتتساقط أعهارهم بسهولة تساقط أوراق الشبجر، ومن الحمق التدبير للغد البعيد (دبنات تراخيس، بيست ٤٩٣). ومع ذلك فعالم سموفوكلبس تحكمه وتسيره قوانين إلهية، ولو أنه من العسير على الإنسان تفسـير هــذه القــوانين، وما عليه إلا أن يقدسها، فهذا أفضل ما يمكن أن يعمله («فيلموكتيتيس» بيت ١٤٤٠). أي أن ما يفيد الإنسان بحق في عالم سوفوكليس هو الخشوع للالهة، والإعتدال في العيش، والتواضع. تقول الربة أثينة لأوديسيوس في مسرحية «أياس» (أبيات ١٢٧ - ١٣٣) «من الآن فصاعدا لا تفه بأي كلمة نـابية تسيء لـالألهة، ولا تزهو بنفسك، ولو بلغت من القوة شأوا عظيها أو جمعت من الثروة شيئا كثيرا. فيوم واحد فقط يكفي لقلب السعادة الأدمية رأسا على عقب. والألهة تحب المعتدلين وتبغض فاعلى الشر».

يقول أياس سوفوكليس «كل يوم من أيام سياتنا لا يفعل شيئا سوى أنه يقربنا

من عاتنا» («أياس» بيت ٤٧٣). وتقول الجوقة في «أوديب ملكا» (أبيات ١١٨٦ - ١١٨٦) «ليست الحياة سوى ظلال، وما أن يبدو الإنسان سعيدا حتى يهوى (إلى الشقاء)». والجوقة هي التي تقول أيضا في «أوديب في كولونوس» (أبيات ١٢١٥ وما يليه) «من الأفضل أن لا يكون الإنسان قد ولد قط، أما إذا حدث وولد فلا خبر يبق له سوى أن يرحل بأقصى سرعة بمكنة عائدا إلى حيث كان قد جاء». ويتخذ بعض النقاد من هذه الأقسوال دليسلا على أن تشاؤم سوفوكليس كان كاملا، وهو أمر لا يتفق مع ما عرف عن حياة سوفوكليس وطباعه، ولاسيا تحليه بروح السكينة وتمتعه بالسعادة في حياته ومماته كما سبق أن ألحنا. بل إن أبطاله - لاسيا أياس وأنتيجون - يذهبون إلى الموت بإختيارهم. ويغض النظر عن الأسي والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت فإن هؤلاء وبغض النظر عن الأسي والأسف الشديدين اللذين يصاحبان هذا الموت فإن هؤلاء الأبطال يودعون الحياة والطبيعة من حولهم وداع العشاق.

ولعل السخرية - أو المفارقة - التراجيدية وسيلة شائعة فى الأدب المسرحى بعامة. وهى فى العادة تنجم عن أن كارثة ما على وشك الوقوع ويعرفها الجمهور أو يتنبأ بها ويتوقعها، بينا بعض شخصيات المسرحية أو كلهم لا يدركون شيئا عنها. وفى مثل هذا الموقف يكتسب الحوار الدائر بين الممثلين إزدواجية مشيرة، إذ يصبح له معنيان أحدهما ظاهر أو خارجى يتعامل به الممثلون ويتصرفون على هديه وهو المعنى الخاطئ. أما الآخر فهو المعنى الخقى أو الداخلى الذى يفطن إليه النظارة ويستشفونه من بين السطور وما وراء الكلمات. ولقد إزدهر هذا الأسلوب الساخر فى المسرح الإغريقي التراجيدي، وساعد على ذلك قيام هذا الأسرح على موضوعات أسطورية معروفة لدى جهور المتفرجين. إذ سهل ذلك على المؤلف أن يستغل الرموز والإيجاءات أروع إستغلال. بيد أن سوفوكليس قد بز جميع شعراء مسرحه وأصبحت سمة مميزة له.

وهناك نوع من السخرية المتعمدة والمكشوفة، كأن تستقبل كليتمنسترا أيسخولوس زوجها أجامنون العائد بعد غياب طويل بالترحاب، بينا هيى في الواقع تقوده إلى حتفه، بل ستغتاله هي نفسها وبعون من عشيقها. تقول كليتمنسترا عندما تأمر بأن

يفرش طريقه بالبساط الأحمر إن «العدالة قد قادته إلى منزله بعد أن كان الأصل في عودته مفقودا» (أيسخولوس «أجاعنون» أبيات ٩١٠ – ٩١٣). وهي بهذا القول قد أعطتنا الدرس المستفاد من الموقف كله، وهيو درس يشمل أيضيا المفارقة التراجيدية المقصودة أو المستهدفة أصلا. وقد نجد مثل هذا النوع مين المفارقات التراجيدية في مسرح سوفوكليس، بيد أنه يضني عليه مسحة من الغموض والتعقيد بحيث لا يكون المشاهد - والمثل أحيانا - على يقين من المعنى المقصود. فعندما قتلت كليتمنسترا في مسرحية «إليكترا» وعاد أيجيسئوس منتشيا بعد أن سمع أنباء موت أوريستيس - وهي أنباء ملفقة - يدخل القصر ويسرى جشة على الأرض. فيفرح ظنا منه أنها جثة أوريستيس، بينا هي في السواقع جثة عشيقته الحبيسة كليتمنسترا التي قتلها أوريستيس نفسه، وعلينا أن نتصور مدى السخرية في الحوار الذي يدور بينه وين إليكترا.

تميزت المفارقات التراجيدية السوفوكلية بالإثارة الناجمة عن أن المتحدث نفسه هو موضع السخرية فهو مثلا لا يرى ما يتهده من خطر ولا يستوعب كل ما يقال أو يفهمه بطريقته الخاصة غير الصحيحة. ومن ثم فإن كلمات مثل هذه الشخصية التي ربحا تستهدف ظاهريا بث التفاؤل وتخفيف الآلام تغوص بنا في الجسراح إلى الأعهاق. ولا يقتصر الأمر على الكلمات بل يمتد إلى الموقف كله، إذ يحدث تناقض حاد بين الشخصية ضحية المأساة والمفارقة التراجيدية من جهسة، والبهجسة السي ينغمس فيها من جهة أخرى. وهي بهجة قد تجعلنا نبسم وقلبنا مليء بالاسي والأسف أو الخوف والشفقة بسبب الجو الخانق والغموض الحيط بالموقف ككل. وفي مثل هذه الحالة يكون تأثير المفارقة التراجيدية أقبوى من أيسة كلمات مباشرة وإن كانت مفعمة بالسخرية. ومثل هذا النوع السوفوكلي من المفارقات التراجيدية (۱۲) لا وجود له عند أيسخولوس، وليس شائعا في المسرح الحديث، ولكن يورببيديس قد أتقنه ولاسيا في «عابدات باكخوس» كها سنري.

ومن بين كافة مؤلق المسرح القديم والحديث لا يتوجد من يستطيع عباراة سوفوكليس فى براعة إستخدام هذا الأسلوب الساخر فى الكتابة الدرامية. ونعنى رسم مشاهد كاملة مفعمة من أولها إلى آخرها بالمفارقات التراجيدية. لم يفلح أحد

من المؤلفين القدامى والمحدثين فى تصوير عجز الإنسان وقصر نطره كما فعل سوفوكليس معتمدا على مثل هذه المفارقات. ها هو أياس يقف وسط أشلاء الأغنام التى ذبحها توًا ظنًا منه أنها القواد الأغريق أعداؤه، إنه وقد فقد الوعى ينتشى بهذه المذبحة المشينة متخيلا أنه قد إنتقم شر إنتقام من غرمائه. ومثل اهذه الحالة التى تردى فيها هذا البطل الهمام تزيد من إشفاقنا عليه رغم كلمات الزهو والنشوة التى ينطق بها، ولاسيا عندما يخاطب الربة أثينة ويعدها بأنه «سيزين معبدها بأسلاب ذهبية فى مقابل المجد الذى حققه (بهذه المذبحة المخزية)» («أيساس» أبيسات ذهبية فى مقابل المجد الذى حققه (بهذه المذبحة المخزية)» («أيساس» أبيسات للحدث الدرامى فى مسرحيتى «بنات تراخيس» و «أوديب ملكاً». ففى المسرحية الأولى تبرز ملامح التناقض الحاد بين المظهر والجوهر، وبين ما تتوقع ديانبرا وما يقع لها بالفعل.

أما في «أوديب ملكا» فيبدو بطلها منذ بداية المسرحية متربعا على قمة الجد مزدهرا حظه، تحيط به جماهير شعبه راكعة متسوسلة، ويخساطبه السكاهن قسائلا ديا أحكم الناس في التعامل مع صروف الدهر وما تأتى به أقدار السماء، («أوديب ملكا، أبيات ٣٣ - ٤٣). هذه هي حالة أوديب في المسرحية التي يشاهدها جمهور يعرف الأسطورة الأصلية التي تنتهي نهاية مؤلمة إذ بعد وقت قصير ستبطش الساء بهذا اللك الجبار وتهوى به إلى الحضيض. ومن ثم فإن كل كلمة تتحدث عن السعادة والنشوة والملك والأبهة وما إلى ذلك سيكون لها صدى مخالف في نفوس المشاهدين. إذ سيرون فيها مفارقة تراجيدية مؤثرة، لأنها تصور قصور الإدراك البشرى. وتصل الأحداث وكذا المفارقة التراجيدية إلى الذروة عندما يصر أوديب على العثور على القاتل والإنتقام منه، لأن هذه المسألة «لا تشغله من أجل غرباء بل لأنها تهمه شخصيا،، فالجمهور يعرف أنه هو القاتل المطلوب العثور عليه. وناهيك عن السخرية المريرة المتمثلة في قول أوديب لأمه وزوجته يوكاستي إنه طالما تعيش أمه - وهو يعني زوجة ملك كورنثة التي يظن أنها أمه - فإن خطر الـزواج من الأم الذي تنبأت به نبوءة دلني ليس أمرا مستبعدا. لقد بلغ من أمر أوديب أنه يلعن قاتل أبيه لايوس ويتوعده، ويزيد على ذلك قوله ( وإن كان يقطن بيتي فلتنزل كل تلك اللعنات على رأسي أنا، (أبيات ٢٤٦ - ٢٥١). كل هذه الأقوال

وغيرها الكثير تجعل من مسرحية «أوديب ملكا» آية فى فن إستخدام المفارقات التراجيدية.

وكها هو معروف فإننا ندين للنحاة ببقاء مسرحيسات كل مسن أيسسخولوس وسوفوكليس، إذ إحتفظوا بها كناذج صالحة للمدرس. وفي مرحلة مبسكرة كالست المسرحيات السبع الباقية من سوفوكليس هي التي حيظيت بمثل همذا الإختيسار والدرس. ولكن هذا العدد قل إلى ثلاث مسرحيات فقط إبان العصر البيزنطي وهي «أياس» و« إليكترا» و«أوديب ملكًا»، إذ قرئت هذه المسرحيات بعناية وكتبت تعليقات عليها بواسطة فقهاء بيزنطة (أو القنسطنطينية). ولا يعمني همذا أن المسرحيات الأربع الأخرى قد أهملت تمامًا كها حدث بالنسبة لمسرحيسات أيسمخولوس الأربع التي لم يقع عليها الإختيار كما سبق أن ألحنا. وترتب على ذلك أن مسرحيات سوفوكليس السبع الباقية وصلتنا في حالة أفضل من مسرحيات أيسخولوس، بل إنها وصلتنا في عدة مخطوطات. (١٤) لقد إختيرت هذه المسرحيات بعد دراسة دقيقة لنتساج سوفوكليس كله، ومع ذلك فإنها لا تفيدنا كثيرًا من حيث إلقاء الضوء على تـطور سوفوكليس كمؤلف مسرحي. في حين أن مسرحيات أيسمخولوس مفيدة للغاية في هذا الصدد. ويرجح أن إختيار مسرحيات سوفوكليس كان يستهدف إنتقاء أفضل ما كتب الشاعر. فنحن تعرف أن أرسطو قد أظهر إعجبابه الشديد بمسرحية وأوديب ملكًا؛ في كتابه وفن الشعر؛، حيث إعتبرها الأنموذج الكامل للتساليف الدرامي عند الإغريق. يضاف إلى ذلك أن جامعي «الختارات» قد إعتسروا هذه المسرحية جنبًا إلى جنب مع «أوديب في كولونوس» و« إليكترا» و«أنتيجوف» روائح الفن السوفوكلي. وبالفعل كانت هذه المسرحيات الأربع ذات شعبية واسعة لمدى النقاد وفي أوساط القراء بصفة عامة إبان العصر السكندري، بل إنه قسد أعيسد عرضها آنذاك. ومع أن المسرحيات الثلاث الأخرى «أيساس» و«بنات تسراخيس» و الله فيلوكتيتيس ، لم تحظ بمثل هذا الإهتام والحفاوة، إلا أنها كانت تعتبر أيضًا على نُفس المستوى من الجودة مثل المسرحيات الأربع سالفة الذكر. فعلق عليها وإقتبس منها كتاب مثل ستوبايوس وديون خريسوستوموس وشـيشرون<sup>(١٥)</sup>. ولازال سـوفوكليس هو الشاعر المفضل في العصر الحديث<sup>(١٦)</sup> من بين شعراء المسرح الإغريق جميعًا من حيث العروض المسرحية.

وبالنسبة لتأريخ مسرحيات سوفوكليس السبع فإننا لانملك دلاثل كافية لكي نقطع بالزمن الدقيق والمحدد لعرض كل مسرحية. وكل الذى وصلنا من معلومات يستق منه أن «فيلوكتيتيس» عرضت عام ٤٠٩ وأن «أوديب في كولونوس» نظمت قبيل وفاة المؤلف وعرضت لأول مرة عام ٤٠١. هذه هي كل النتائج التي يمكن إستخلاصها من معلوماتنا الخارجية الضئيلة. ولكن النقاد قـد حـاولوا الـوصول إلى نتائج أخرى من تخليل النصوص نفسها، أى بإستخلاص دلائل داخلية. فبدراسة الحوار في مسرحيات سوفوكليس وتطوره من مسرحية إلى أخرى يمكن الوصول إلى تواريخ تقريبية. وعلى سبيل المثال نجد أن سوفوكليس في المسرحيات المبكرة لم يكن يلجاً إلى تقسيم البيت الإيامبي أو «التشطير» بين متحدثين أو أكثر فيها يعرف بـإسـم « الأنتيلابي » (Antilabe). وهي وسيلة لم يلجأ إليها أيسخولوس في كل مسرحياته الباقية سوى مرتين فقط (« السبعة » بيت ٢١٧ ، «بروميثيوس » بيت ٩٨٠). أما عند سوفوكليس فإننا نلاحظ تزايدًا في عدد مرات اللجوء لهذه الـوسيلة كلما تقدمنا للأمام زمنيًّا. في «أنتيجوف» لا وجود لهذا التشطير البتـة وفي، «أيـاس» و«بنـات تراخيس، لا يستخدم إلا في مرات قليلة. ولكنه في «فيلوكتيتيس» و«أوديب في كولونوس ، يستخدم بكثرة ملحوظة، مما يشي بأن هـاتين المسرحيتـين مـن نتـاج السنوات الأخيرة لسنوفوكليس. ويمكن ترتيب مسرحيات سوفوكليس تضاعديًّا مــن حيث إستخدام هذه الوسيلة كما يلي:

صفر		د أنتيجون ، ِ
٤		« بنات    تراخيس )
٨		« أياس »
١٢		« أوديب   ملكًا »
**		« إليكترا »
44	=	« فیلوکتیتیس »
۰۰	=	د أوديب في كولونوس،

وبناء على هذه القائمة رتب النقاد المسرحيات من حيث تاريخ عرضها. بيد أن هناك دلائل داخلية أخرى كثيرة، من بينها إستخدام المشل الثالث، وجسدير بالملاحظة أن عدد المشاهد التي يشترك فيها أقل في «أنتيجون» و«أياس» و«بنات

تراخيس، من المسرحيات الأخرى، وبناء على كل تلك الدلائل يسرى هيج أن مسرحيات سوفوكليس قد عرضت بالترتيب التالى: «أنتيجون»، «أياس»، «بنات تراخيس» «إليكترا»، «أوديب ملكًا»، «فيلوكتيتيس»، «أوديب في كولونوس» (١٨٠).

يربط بونارد بين مسرحية «أنتيجوف» والبارثنون من جهسة، ويعتبر سوفوكليس وبريكليس وفيدياس ثالوثًا عبقرياً افرزته أثينا في قمة إزدهارها من جهــة أخــرى(٩٩٠). . وهناك رواية تقول إن إنتخاب سوفوكليس قائدًا في حملة ساموس جاء نتيجة نجساحه في عرض مسرحية (أنتيجون)، وعلى هذا الأساس فإنها قد تكون عرضت في ربيع ٤٤١/٤٤٢. ومع ذلك ينبغي ألا نعول كثيرًا على ذلك. وهناك رواية أخرى تقول بأنها كانت المسرحية رقم ٣٢ في إنتاج سوفوكليس ككل. وموضوع المسرحية هــو القرار الذي أصدره كريون بمنع دفن بولينيكيس وتمسرد أنتيجون على هــذا القــرار بالإصرار على دفن أخيها مضحية بنفسها في سبيل ذلك. ويبسدو أن أحسدًا مسن الشعراء لم يعالج هذا الموضوع من قبل، وإن كان يعتبر مكملًا لقصمة «السبعة» الأيسخولية ووردت له إشارة عابرة هناك. وقد يكون الحدف من نسطم مسرحيسة « أنتيجون » هو تمجيد مدينة أثينا والأثينيين الذين قاموا بدفن قوات الغزو الأرجسي لطيبة كما يفهم من المسرحية. كان سوفوكليس إذن أول من عالج هذا الموضوع في مسرحية كاملة وتبعه في ذلك يوريبيديس اللدى كانت مسرحيته «انتيجسون» أكثر إلتصاقًا بالحياة المنزلية على ما يبدو، لأنها أعطت أهمية خاصة لموضوع خطبة البطلة، وإنتهت نهاية سعيدة بزواجها من هايمون وبإله ما يعلن نبوءة عن مستقبلها الـزاهر. ولقد دارات مناقشات طويلة - لم تنته بعد - حول مغزى مسرحية سسوفوكليس « أنتيجوف » التي تقوم على الصراع بين القانون البشري والقوانين غير المكتبوبة الستي تترسب في ضمير الإنسان والزمان. وهناك أسئلة عديدة مطروحة لم تجد بعد الإجابات الشافية. هل أنتيجون بريثة ذهبت ضحية الطروف؟ أم أن كريسون وأنتيجون مذنبان، لأن الأول أغفل القوانين الإلهية، أما هي فقد تمردت على النظام القائم بالمدينة؟ ومن هو بطل المسرحية كريون أم أنتيجونى؟

ولعل سوفوكليس نفسه قد تعمد أن لا يساعد مشاهديه أو قراءه على الـوصول إلى إجابات محددة لهذه الأسئلة. بدليل أنه جعل الجوقة تتذبذب في مواقفها إزاء هذه القضايا. ففي حين لا توافق صراحة على قرار كريون، تـؤنب أنتيجـوني على

العصيان، مع أن هذا التذبذب في الرأى ليس بالأمر الجديد أو الفريد في مسرح سوفوكليس وجوقاته. وعلى أية حال تميل الجسوقة في نهساية المسرحيسة إلى معسرفة الحقيقة، وتخبر كريون بأنه كان السبب في كل المصائب وأن الخشوع لـ للآلهة ينبغى أن يكون مستديما (أبيات ١٢٥٧ ـ ١٣٤٩، ١٣٤٩ ـ ١٣٥٠). ويقول كريـون نفســه «قد يكون من الأفضل الحفاظ على قوانين السهاء» (أبيات ١١١٣\_ ١١١٤). وكل ذلك قد يعتبر مؤشرًا لموقف سوفوكليس النهـاق في المعضـلة الأسـاسية بــالمسرحية. وشخصية أنتيجون نفسها تعد من أروع شخصيات المسرح الإغريق، فهي المذنبة بلا ذنب أو التي إرتكبت دجرائم مقدسة ». فهي وإن كانت تشبه إليكترا في صلابتها تتفوق عليها في حبها لذويها لاسيا أخيها، ولاتتعطش للانتقام من أحد كما هو الحال بالنسبة لإليكترا. ويأخذ بعض النقاد على انتيجون سوفوكليس قولها أنها ما كانت لتقدم على التضحية بنفسها في سبيل دفن إنسان آخر سوى أخيها، لأن النوج والإبن يمكن تعويضهما، أما وقد ماتا والداها فأنى لها بتعويض أخيها (أبيات ٩٠٤\_ ٩١٢). وذهب البعض إلى حد القول بأن هذه الفقرة مقحمة على النص وإلا فإنها هفوة إنزلق إليها سوفوكليس على غير توقع (٧٠). بيد أننا نرى هذا القول طبيعيا جدا ويستهدف تأكيد إصرار أنتيجون على دفن جثة أخيها، وهـو العنصر الـرئيسي في شخصيتها بل وفي المسرحية ككل. (٧١)

وتقوم مسرحية «أياس» على فكرة ضرورة الإعتبدال وعدم الغرور في عز الإزدهار وأوج الانتصار. فأياس بطل ذو قوة وبأس بلغ شاوا عظيا من الجد، ولكنه يعانى من الزهو والصلف اللذان وصلا به إلى حد إزدراء العون الإلهى قائلا في تحد سافر وتعجب ساخر: «هل يستطيع أي جبان أن يحقق الإنتصارات بعون الألهة مها كان؟». وعندما أتت الربة أثينة تشجعه وتحضه على القتال أمرها بأن تذهب إلى أي إنسان آخر، أما هو فلا حاجة به إلى وقوفها بجواره (أبيات ٧٦٧، وفي النهاية يقع أياس ضحية القوى التي احتقرها فتسحقه في لحظة إنتصاره المزعوم. ويتعمق درس المسرحية بوجود شخصية أوديسيوس فيها، فهو الذي يأتي كالنقيض الشارح لشخصية أياس لأنه معتدل وحذر إلى حد بعيد. وهو ينفر حتى من سقوط غربه وموته أي أياس، ويقول إنه هو نفسه سيحتاج يوما ما إلى الدفن مثله، ومن ثم يرفض بشدة أن يجرم حتى الدفن. ومع ذلك فإن بسرود

أوديسيوس ونفعيته تجعلنا نميل إلى أياس ونفضله عليه برغم ما بــه مــن نقــائص، لأنه الأكثر دفءاً وحيوية وقربا منا. ولقد أخذ سوفوكليس مادته الحام من ملحمتي « الأثيوبية » و « الإلياذة الصغيرة » بيد أنه خالفهما في التفاصيل. فهمو يعمزو هسزيمة أياس في الصراع حول الفوز بأسلحة أخيلليوس لا إلى شهادة البطرواديين، بل إلى دسائس ولدى أتريوس. وهو بذلك يوفر سببا قويا وتمهيدا دراميها منهاسبا لعنف الإنتقام الذي يزمع أياس تنفيذه في غرمائه. ولقد عالج أيسمخولوس نفس الموضوع فى مسرحية «الأسيرات الطراقيات»، حيث يتم فيها سرد ووصف حادثة إنتحار أياس دون عرضها على المسرح. أما سوفوكليس فقد خالف العرف الإغريق وعرض حادثة الإنتحار العنيفة على الجمهور. وفي المسرح الإغريق كله لم يتكرر هذا قبط سسوى ما حدث في «الستجيرات، ليوريبيديس، حيث تلقى إفادني بنفسها من فوق صحرة على مقبرة زوجها. على أية حال فإن المشهد السوفوكلي يعكس إنفعمالا قبويا بهذه · المعاناة (pathos) المروعة (٧٧). وقد جاء حديث أياس قبل الإنتحار غاية في الحيزن العميق لأنه ينفذ إلى قلب المشاهد مباشرة، إذ ليس به ما يم عن حاس كاذب أو ضعف واهن. لقد عاد أياس إلى وعيه وذهب عنه جنونه، وهمو الآن يتحدث في قوة وهدوء وعظمة ساحرة. وقد يزداد فهمنا لمغزى هذا الحديث وتبأثيره إذا تبذكرنا أنه صادر عن بطل أتيكي قومي تدعى بعض الأسر أنها من نسله وصلبه. كما أن موطنه الأصلى هو جزيرة سلاميس، التي يمكن رؤيتها من مسرح ديونيسوس عند سفح الأكروبوليس، الذي كانت تعرض به هذه المسرحية.

ولقد أثارت بنية مسرحية «أياس» جدلا عنيفا بين النقاد، على أسساس أن الجزء الأول منها يتمتع بتاسك الحبكة الدرامية وصلابة عقدتها التى تصل إلى الذروة عندما إنخدعت تكميسا والجوقة، فإنخرطوا فى فرح غامر على إنسر ما تسرامى إلى الأسماع من أنباء عن شفاء أياس من جنونه، ولكن ما أن تنتهى لحفاات النشوة هذه حتى تقع الكارثة المروعة، هكذا يمهد سوفوكليس دائما للكارثة، إذ يقدم لها بإشاعة جو من الفرح الكاذب والسرور الخادع، مما يحدث مفارقة تسراجيدية ساخرة وميزة للفن السوفوكلي، على أية حال فبعد أن مات أياس فترت الأحداث ولم يعد هناك جديد يحرك ركودها، وندخل فى الجزء الذي يمكن أن نسميه «ما بعد (أو

حتى ما هو ضد) الذروة (anticlimax) إذا أخذنا برأى النقاد. فهمى مناقشات مطولة وذهنية بلغة نقاد مسرحنا العربي الحديث (sophismata) أى كيا يقول أحد المعلقين القدامي أحاديث لا علاقة لها بالتراجيدية (ouk oikeia tragodias). ولم تعدم هذه المسرحية المدافعين عن وحدتها الدرامية. ولن نخوض في تفاصيل آراء هؤلاء ونكتني بالإشارة فقط إلى أن حياة المواطن الإغريقي لا تنتهي بالموت، وأن متابعة مصيره فيا بعد الرحيل عن الدنيا تدخل في صميم التفكير الدرامي الإغريق. فما بالنا ببطل قومي أتيكي مثل أياس الذي يصارع بطلين من البلوبونيسوس هما ولدا أتريوس ؟ وبناء على ما تقدم فإن الجزء الأخير من «أياس» ينسجم مع السروح الإغريقية والرؤية الماساوية للحياة والموت والبطولة. (٢٣)

اما «بنات تراخيس» فتشكل لغزا عيرا أمام النقاد. إذ ذهب بعضهم إلى حد تمنى أن لا تكون هذه المسرحية من تأليف سوفوكليس، حتى لا تسيُّ إلى مكانته العظيمة في تاريخ الدراما، وإلا فليتها قد ضاعت. في حين يرى آخرون أنها من روائع سوفوكليس جنبا إلى جنب مع «أوديب ملكا» (٧١). وربحا يعود السبب في إنتقاد هذه المسرحية إلى الإصرار على مقارنتها بمسرحيات يـوريبيديس ذات الموضوع المشابه لموضوعها مثل «هيبوليتوس» و «ميديا». وهذا الإصرار هو الذي قاد بعض النقاد إلى الخطأ. إذ قالوا بأن سوفوكليس أراد \_ وفشل فيا أراد - أن يصور بطلته وفي مسرحية سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » (٢١). والواقع أن سوفوكليس أراد أن يصور عذوبة وإخلاص الزوجة الوفية ديانيرا، التي مع أن ضعفها وسلبيتها وإستسلامها لحب زوجها المتقلب قد يبدو أمرا مبالغا فيه، إلا أنه يـزيدنا تعــاطفا معها. ولم يقتصر الخلاف بين النقاد على مضمون المسرحية بل إمتد إلى تاريخها<sup>(٧٧)</sup>. فكل منهم يؤرخها حسبا يتفق مع فهمه وتفسيره لها ولبنيتها الدرامية. إذ يعتقد بعض الدارسين أنها مسرحية مزدوجة البنية تقوم بالبطولة فيها شخصيتان رئيسيتان، أى ديانيرا في نصفها الأول وهرقل في نصفها الشاف. ويقولون أكثر من ذلك إن الشاعر لم يربط بين هاتين الشخصيتين ولا هذين الجزئين ربطا جيدا. وهم يعتبرون أن الجزء الذي يتلو موت ديانيرا ودخول هرقل نصف ميت إلى المشهد وحتى النهاية هو جزء زائد، أي يمثل «ما بعد الذروة» (anticlimax). وتحن نرى أن ساوء فهم

بنية هذه المسرحية ومغزاها يعود بالأساس إلى إنكار أنها مسرحية تستهدف تسأليه البطل هرقل تأليها مأساويا. وهذا موضوع قد سبق أن تناولناه بالتفصيل في مجال آخر. (٧٨)

وإذا كانت «حاملات القرابين» لأيسخولوس تتوسط ثلاثية «الأوريستيا»، ومن ثم كانت وظيفتها الأساسية مواصلة ما قد ورد ف «أجاممنون» والتمهيد لما سيحدث ف والصافحات، أي إيقاف سلسلة الإنتقام المتواصلة التي تستلزم عقاب الجريمة بجريمة تستوجب العقاب بدورها. ويعبارة أخسرى إدخسال عنصر السرافة بسالجرمين المتورطين والذين لا ذنب لهم في حقيقة الأمر. فإن ﴿ إِلَيْكُتُرا ﴾ سوفوكليس مسرحية قائمة بذاتها وبحاجة إلى أن تنتهي نهاية مقنعة. ولذلك عاد سوفوكليس إلى السرواية الهومرية، فصور مقتل كليتمنسترا كعمل من أعهال القصياص العسادل السندي لا يستدعى بالضرورة مزيدا من الشك والجدل. إذ جعل هذا الإنتقام يتم بناء على أوامر صريحة من أبوللون. ومن هنا تنبع الإختــــلافات بــين المسرحيتـــين. تبـــــدا « حاملات القرابين » الأيسخولية ببنات الجوقة يلبسن الحداد ويتحلقن حسول قسبر أجاممنون، أما عند سوفوكليس فلا وجود لهذا القبر على المسرح. وهذا أمر في حيد ذاته كفيل بتغيير الجو العام الذي أصبح في مسرحية سوفوكليس أكثر إنفتاحا وبهجة من جو «حاملات القرابين» المكفهر. بل إن الحدث السوفوكلي يبدأ مع إشراقة الشمس وزقزقة العصافير (أبيات ١٧ ـ ١٩)، ويوحى كل شيّ بأن يوم الخلاص على الأبواب. وتتركز المسرحية حول شخصية إليكترا، بيد أن هناك تساؤلات عدة حول كراهيتها لأمها التي ربما فاقت الحد المعقول، وإن كان هناك ما يسبرها. فهمي الـتي رأت أيجسئوس عشيق أمها يحتل مكانة أبيها على العـرش وفي فـراش الـزوجية، كما شاهدت هذين العاشقين يحتفلان بالذكرى السنوية لموت الأب بفرح ومرح. وإليكترا تعرف أن أمها أرادت أن تقتل أوريستيس لتقضى على سلالة أجاممنون من الـذكور، وأنها لا زالت تتمنى موته، بل قد سرت فعلا عندما وصلت الأنباء الملفقة بـذلك. غير أن بعض النقاد لا زالوا يرون في برود إليكترا إزاء صرخات أمها المقبلة على الموت أمرا غير طبيعي أو عنصرًا منفرا.

لقد سبق أيسخولوس وعالج موضوع «أوديب ملكاً» في المسرحية الوسطى من

ثلاثيته الطيبية ولو أننا لا نعرف عن مضمونها شيئًا يذكر. بيد أنه من المرجح انها كانت مغايرة لمسرحية سوفوكليس. ولا سيا أن هدف أيسنخولوس من الشلائية هـو بالطبع تتبع مسار اللعنة الموروثة عن الأجداد. أما سوفوكليس فقد فضل التركيز على مرحلة واحدة، كما أعطى مغزى أخلاقيًّا جديدًا للماساة وجعلها تنبع من عجز البشر عن التبصر بالأشياء. بل إن الحدث الدرامي عنده يتمشل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمتي قتل الأب والزواج من الأم أي أوديب، وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه، ويدعر نفسه بنفسه ودون أن يدرى، إنه هو نفسه اللذى أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصرارًا لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما إكتشف أوديب شيئًا صغيرًا من الحقيقة إبتهج غاية الإبتهاج، وأغراه ذلك بالمضى قدمًا في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف - بعد فوات الأوان - كم كان غبيًا، والجدير بالذكر أن ليوريبيديس مسرحية عن أوديب ربما كتبت في وقت لاحق لعرض أوديب سوفوكليس. ولقد أدخل يــوريبيديس - فيا يقــال -تعديلات عدة على القصة، فجعل الكارثة تقع على أوديب في مرحلتين لا دفعة واحدة كها هو الحال عند سوفوكليس، وعند يوريبيديس فقد أوديب بصره - بعد قتل أباه – لا بيده هو، ولكن بفعل أتباع الملك المقتنول وإنتفابًا منهسم لــه. ثم جاءت الكارثة الثانية عندما إكتشف أوديب أنه زوج أمه. وهمذا كل مما أمكننا معرفته عن مسرحية أوديب ليوريبيديس وكها جاء في الشديرات المتبقية منها(٧٩). ومن المعروف أن أسطورة «فيلـوكتيتيس» قـد وردت في ملحمـة «الإليـاذه الصغيرة ». ومن المعروف أيضًا أن شعراء التراجيديا الشلاث قــد كتبــوا في هــذا الموضوع، وفي حين فقدنا مسرحيتي أيسمخولوس ويسوريبيديس وصلتنا مسرحيسة سوفوكليس. وكانت الأسطورة بسيطة جدًّا في «الإلياذة الصعيرة» حيث ترك الإغريق فيلوكتيتيس فوق جزيرة ليمنوس لأنه أصيب بجرح متقيح ومتعفن. وبعد عشر سنين من الحرب في طروادة إكتشفوا أنهم لن يستطيعوا الإستيلاء عليها، لأن النبوءة تقول بأن ذلك لن يع بدون أسلحة هرقل التي ورثها عنه فيلوكتيتيس. ومن ثم أرسلوا ديوميديس لإحضارها ووافق فيلوكتيتيس على اللحاق بالإغريق والإسمهام في النصر وأسر طروادة وتم كل ذلك بسهولة ودون تردد. أماأيسخولوس فقد حول هذه الأسطورة البسيطة إلى دراما بأن جعل فيلوكتيتيس يشعر بالمرارة إزاء هجران الإغريق له بسبب مرضه. ولقد ذهب إليه أوديسيوس - لاديـوميديس - ليحضر الأسلحة مخاطرًا بنفسه. لأنه في حالة الفشل قد يلق مصرعــه بــأسلحة هــرقل الفتــاكة، ولا سيا أنه ذهب متنكرًا وحدع فيلوكتيتيس وإختلق قصة كاذبة عن الحال المتردية للجيش الإغريق. وبذا حصل على أسلحة هرقل فحرم فيلوكتيتيس أهم ما يعتز بــه فى الحياة بل سبب الوجود ذاته، لأن هذه الأسلحة ترمز إلى بطولته كوريث لهرقل. وفى النهاية يكشف أوديسيوس عن حقيقة نفسه ويقنع فيلوكتيتيس بالذهاب معه إلى طروادة. ومع أن أيسخولوس قد نجح في تحويل هذه الأسطورة الملحمية البسيطة إلى مسرحية معقدة، إلا أن العنصر السردى الموروث من التراث الملحمي لا يسزال همو الغالب كها يبدو. أما يوريبيديس فقد أضاف عنصرًا جديدًا عندما جعل المطرواديين العنصر الجديد ليوريبيديس فرصة أن يمارس هوايته المفضلة في صياغة الخطب البلاغية التي برع فيها. فما لا شك فيه أن كل طرف سيحاول إقناع فيلـوكتيتيس. وعلى أية حال فإن الوطنية هي الستى تنتصر في النهاية، إذ سيدهب البطل إلى طروادة مع بني قومه. وفي هذه المسرحية اليوريبيدية لا زال أوديسيوس يحتـل مـركزًا أكثر أهمية من بقية الشخصيات.

وكان سوفوكليس على الأرجح هو آخر من نظم مسرحية في هذا الموضوع، ونقل مركز الثقل من أوديسيوس إلى فيلوكتيتيس. إذ جعل الأخير بطل المسرحية بلا منازع، وحول بذلك القصة إلى حبكة درامية راثعة مفعمة بمحاولات الغوص في أعياق النفس الإنسانية، وقدم شخصية جديدة هي الشاب النبيل نيوبتوليموس بين أخيلليوس. فصار هذا الشاب هو المسئول عن تنفيذ خطة خداع فيلوكتيتيس وذلك بليعاز من الداهية أوديسيوس، وبالفعل إستطاع هذا الشاب أن يكسب حب البطل الريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما إن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت المريض فحصل منه على الأسلحة. بيد أنه ما إن ظهر أوديسيوس حتى إنكشفت والخجل قلب الشاب النبيل نيوبتوليموس، لأنه إشترك في عملية خداع غزية بما دفعه والخجل قلب الشاب النبيل نيوبتوليموس، لأنه إشترك في عملية خداع غزية بما دفعه إلى إعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها، وبدأ وصلت الأحداث الدرامية إلى اعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها، وبدأ وصلت الأحداث الدرامية إلى اعادة الأسلحة إلى فيلوكتيتيس صاحبها، وبدأ وصلت الأحداث الدرامية إلى المروق مسدود. بيد أن هرقل يظهر قادمًا من الساء كإليه من الآله (Theos apo)

البطل والمؤلف نفسه. وتتشابه هذه المسرحية مع «إليكترا» في التركيز على الشخصية البطل والمؤلف نفسه. وتتشابه هذه المسرحية مع «إليكترا» في التركيز على الشخصية لا الحدث. ومن الجدير بالذكر أنه إذا كانت جهزيرة ليمنسوس عنسد كل مسن أيسخولوس ويوريبيديس عامرة وآهلة بالسكان، بدليل أن الجوقة عندهما مكونة من أهل هذه الجزيرة، فإن هذه الجوقة تركت الجزيرة ولم تزر فيلوكتيتيس إلا عند بداية الأحداث الدرامية. ولقد ترك أيسخولوس هذا الأمر غير المقمول دون تبرير، أما يوريبيديس فقد جعل الجوقة تبرر غيابها وتعتذر عن إهمالها الطويل ولكنها بالطبع لا نتجع في إقناعنا بهذا التبرير. أما سوفوكليس فقد تخلص من هذه المشكلة بنجلح وحذق، إذ جعل الجزيرة مهجورة بلا سكان، وبالتالي أصبحت الجوقة من اتباع أوديسيوس. وبذلك حقق الشاعر هدفًا رئيسيًا في مسرحيته وهو التأكيد على عزلة فيلوكتيتيس بطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل المسرحية. ذلك أن هذه العزلة تعد من خصائص البطل السوفوكلي. (٨٠).

ويصف شيشرون مسرحية «أوديب في كولونوس» بأنها أعذب قصيدة (أغنية) عبدة لحياة عاصفة. فأوديب المنفي الشريد يهم على وجهه عدة سنوات من بلد لإخر، إنه أعمى لا حول له ولا طول، يحمل على كتفيه ذنوبًا وآثامًا لا طاقة لإنسان بحملها. ويصل إلى كولونوس ليستريح في ظل حظيرة مورقة قيل له إنها أيكة الربات المقدسات. وهنا يتذكر نبوءات أبوللون ويعرف أن نهايته قد أوشكت. ثم تأتى نبوءة جديدة فحواها أنه إنسان ذو قدسية في حياته وبعد عماته، وأن جنانه سيمنح البركة والخير للأرض التي ستضم رفاته. وأخيرًا إذن غفرت له الألمة ذنوبه وترحيب، بل وتنافس حاد بين من يريدون إمتلاكه حيًّا أو ميتًا، بعد أن كان منذ قليل طريدًا ذليلًا ومنبوذًا غير مرغوب ختى في رؤيته. ويرفض أوديب توسلات أهل طيبة أن يعود إلى مدينتهم، لأنها هجرته في بؤسه ولا تستحق أن تنال فضله، ويميل إلى تسلم نفسه للأثينين. والمسرحية لا تضم سوى القليل عما يمكن أن نسميه حدثًا دراميًّا. ويبدو للوهلة الأولى أنها لا تصلح أن تكون مسرحية متكاملة.

ولكن سوفوكليس إستطاع أن يثرى هذا الحدث بإضافة شخصيتى كريون وبولينيكيس المتنافسين على سيادة طيبة، واللذين جاءا يسعيان وراء مساعدة أوديب. وتحتل توسلاتها وتهديداتها لأوديب وكذا رفض الأخير لهذه وتلك بكل إباء وشمم - بل وبعنف أيضًا - أواسط المسرحية، عما قد يخه البعض ويحسب أنها الموضوع الرئيسي. بيد أن المؤلف يدس أمرًا جديدًا في نهاية المسرحية، فبعد أن كان أوديب ضعيفًا وعاجزًا عن الحركة بمفرده ودون أن تقوده إبنته أنتيجوف يصبح الآن البصير القدير الذي يرى طريقه بنفسه، ولا سيا عندما يبرق البرق ويسرعد السرعد وهسي علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التي وصفتها النبوءات. وحيث يقيع الجميسع في علامات ربانية تنذر بقرب النهاية التي وصفتها النبوءات. وحيث يقيع الجميسع في نعول نجد أوديب يتحول إلى إنسان آخر، إنه الآن الأقرى بل القوى الوحيد، وهو ويرشدهم ويتجه بنفسه إلى المكان اللى سيرحل منه عن الدنيا، إنها إذن أنشودة تأليه درامي لهذا البطل العظيم، وهنا لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هي تأليه درامي لهذا البطل العظيم، وهنا لا يفوتنا التنويه إلى أن هذه المسرحية هي

ويقسم الناقد القديم ديونيسوس الهاليكارناسي الأساليب الأدبية إلى ثلاثة أنواع أولها الأسلوب الصارم (austera) وهو قوى خشن وبدائى بسيط. أما الثانى فهو الأسلوب المزهر (anthera) ويتميز بالجاذبية والإنسيابية والسلاسة، والأسلوب الثالث هو الأسلوب الوسط ويسميه (koine harmonia) ويجمع بين مزايا الأسلوبين الأخرين، فبه شيء من النعومة والسلاسة جنبًا إلى جنب مع القوة والوقار، ويعتبر نفس الناقد أن هذا النوع الثالث هو أفضل الأساليب وأن سوفوكليس هو خير من يمثله بين الشعراء التراجيديين (۱۹۸). وبالفعل قد لا تجد بين الشعراء مثل سوفوكليس في القدرة على الجمع بين الجهال الشكلي والقوة والحيوية والدفء، حتى أن القدامي سموه النحلة ، وقال أريستوفانيس إن شفتيه تقطران عسلاً (شذرة رقم ۲۷).

وينقل لنا بلوتارخوس ما ينسب إلى سوفوكليس نفسه أى قوله إنه فى البداية كان يقلد فخامة أسلوب (ogkos) أيسخولوس. غير أنه بعد ذلك بدأ يدؤكد شخصيته ويتخذ لنفسه أسلوبه الخاص، رغم أنه ظل يعانى من « الجفاف والتكلف» (pikron kai katatechnon). وما لبث أن إنتقل إلى مرحلة ثالثة بالوصول إلى أسلوب

هو أفضل الأساليب جميعًا وأقدرها على تصوير النفس الآدمية ethikotaton kai المرحلة (At) beltiston. وتنتمى مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا كلها إلى هذه المرحلة الثالثة حيث كان قد توصل إلى الأسلوب الذى يطمئن إليه ويرتضيه لنفسه. ومن ثم لا نجد إختلافًا كبيرًا بين مسرحية وأخرى من حيث الأسلوب، اللهم إلا مسحة خفيفة من الخشونة والجفاف والفخامة الأيسخولية فى المسرحيات المسكرة. وهذا ما يتضح من مقارنة وأنتيجون، ووأياس، بالمسرحيات الأخرى.

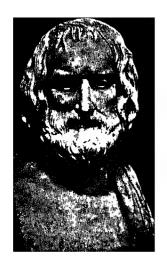
وبصفة عامة يتميز أسلوب سوفوكليس قبل أى شيء آخر بالإيجاز والدقة والإحكام، فهو يقتصد في إستخدام الصور الشعرية والحجاز والصفات، وهو لا يطنب كثيرًا في حين يكثر الاخرون من كل ذلك. ولكنه بالطبع حريص على التمييز بين أسلوبه في الأجزاء الحوارية من جهة، والمقطوعات الغنائية من جهة أخرى. نريد القول بأنه في أغاني الجوقة قد أطلق لنفسه العنان بحيث أصبحت هذه الأغاني أكثر بهاء وثراء. وهذا لا يعني أنه حتى في هذه الأغاني لا يبدى سمته الأساسية أي الإعتدال والتحفظ. إنه يعتبر الزخرف في الحوار أمرًا غير مرغوب فيه ويقبل به في الأغاني التي هي على أية حال سرد وتصوير لإنفعال عاطني بالأحداث. ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر أسلوبه في الحوار هزيلاً أو نحيلاً أو خاليًا من وسائل التلوين والتسوير الشعرية القوية، ولكنه لا يستخلمها إلا في السوقت المناسب، وهسذا والصور الشعرية القوية، ولكنه لا يستخلمها إلا في السوقت المناسب، وهسذا ما يقوله ديونيسيوس من أن مسوفوكليس لا يلجاً قبط إلى الإسهاب والتكرار ما يقوله ديونيسيوس من أن مسوفوكليس لا يلجاً قبط إلى الإسهاب والتكرار ولا يورد أية كلمة ما لم تكن ضرورية (anagkaios) ما يقوله أحيانًا من مستلزمات تأكيد فكرة معينة أو إبراز إحدى صفات شخصية ما.

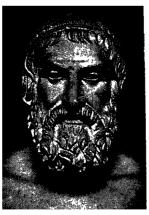
ويتمتع سوفوكليس - مثل فرجيليوس وتاكيتوس فى الأدب اللاتينى - بقدرة فاثقة على نحت عبارات قوية، فهو يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعانى والألوان. إنه سيد أدواته التعبيرية اللغوية بحيث أنه يستطيع أن يصل بها إلى ما يشاء وينقل إلينا ما يريد توصيله. وقد يتوقف القارئ أو المشاهد بين الحين والحين ماخوذًا بجهال هذه العبارة أو تلك، أو مشغولاً بما

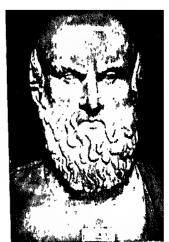
توحي به من معان دون أن يستطيع حصرها في معين أو فسكرة محسدة. فسوفوكليس أحيانًا يكثف عدة معان وأفكار في كلمة واحدة إسمًا كانـت أو فعـلاً. وهو مثل فرجيليوس يستخدم أسلوبًا لا هسو بسالصريح المكشسوف ولا بسالضمني التلميحي، وفيه من هذا وذاك. وقد يجمع بين بعض المفردات على نحسو يجعلها توحى بمعان ليست لها في الأصل ولنضرب على ذلك مشلًا من «بنات تراخيس» فني بيت ٤٩٤ تقول ديانيرا التي أعدت ثوبًا مغموسًا بدم نيسوس لترسله إلى زوجها هرقل في مقابل الأسيرات اللاق أرسلهن إلى المنزل ومن بينهن عشيقته الصغيرة يولى، تقول « إذ ينبغى أن نقترب منه بهدايا مناسبة في مقابل هـداياه » (Anti doron (Ari)dora chre prosarmosai). فالكلمة prosarmosai تعنى « أن نرد على نحو مناسب » أو « نعطى المقابل الملائم ». ولكنها هنا في هذا السياق تسوحي بجمـني آخـر وهــو أن هذا الثوب الهدية سوف يلتصق بجسد هرقل، يحرقه ويسدمره على النحو المساسب. ولعل المعنى يزيد وضوحًا وقوة تأثير من إستخدام الشاعر للتعبير «antidoron dora» ويعنى «هدية في مقابل هدية». فلأن هرقل كان قد أرسل عشيقته هدية قاتلة إلى زوجته المخلصة ديانيرا، فإن الأخيرة ترد هذه الهدية بهمدية أخمرى «مناسبة »، وهـو ما يعني - دون أن تعرف ديانيرا - إنها هدية ستفتك بــه حتما وكيما ينبغــى. وهنــا نضع يدنا على مفارقة تراجيدية سوفوكلية مميزة، إستطاع أن يصل إليها الشاعر بكليات قليلة بفضل رسم هذا المشهد رسمًا دقيقًا،

ولا يفضل سوفوكليس تراكم التشبيهات، أو حتى التشبيهات المركبة التى أغرم بها أيسخولوس. فبعد أن يورد التشبيه يواصل الحديث بلغة نصفها مجازى ينسجم مع التشبيه، ونصفها الآخر واقعى يمهد لبقية الحديث، وهو بدلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المتتالية. بيد أن الناقد المدقق قد يضع يده على بعض تأثيرات التيار الخيطابي (البلاغي) المستحدث وذلك في المسرحيسات السوفوكلية المتاخرة. وهذا التيار هو الذي سيتضخم فها بعد ويصل إلى حد تدمير التراجيديا الإغريقية. فع وجود مشاهد حوارية في مسرح سوفوكليس أشبه في سخونتها بالمناظرة (agon)، إلا أنها ليست خطابية صافية، وعلى أية حال فسابرز الأمثلة على هذا الأسلوب نجده في «أياس» ولا سها الحوار بين تيوكروس والاخين

verted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)







شكل ۲۲ يوريبيديس. تمثال بمتحف نابل بإيطاليا

شكل ۲۱ سوفوكليس. تشال بالمتحف البريطاني

شكل ۲۰ أيسخولوس.. تمثال بمتحف الكابيتول في روما

ولدى أتربوس، فهو حوار خطابى أكثر منه تراجيدى. ومع ذلك فهو أبعد ما يكون عن الشكلية الخطابية المستحدثة والموجودة لدى الخطباء المجترفين، إنه حوار نابع من القلب ويعكس إنفعالات شتى ويكشف عن شخصية المتحدثين. وبالمثل نجد الحوار بين إليكترا وأمها حول مقتل أجاعنون في مسرحية «إليكترا» (أبيات ٥٥٨ - ٢٠٩) يتسم بمسحة خطابية ويتمتع بالطبيعية في آن واحد.

وبعد فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا الإغريقية وقرن إسمه بهوميروس كثيرًا، فوصف بأنه عب لهوميروس (philohomeros). وقيل عنه أيضًا إنه التلميذ الحقيق لهوميروس (Homerou mathetes). بل ونسب إلى أحد الفلاسفة ويدعى بوليمون قوله إن «هوميروس هو سوفوكليس الملاحم وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا (٨٧٠).

## ٣ - يوريبيديس والتمزق التراجيدي

ولد يوريبيديس على أرض جزيرة سلاميس فى نفس العام الذى دارت فيسه المعركة الحاسمة بين الفرس الغزاة والإغريق المدافعين عن أوطانهم. ونعنى المعركة المعروفة بإسم هذه الجزيرة نفسها والتى إحتدمت فى مياه المضيق الواقع بين جزيرة سلاميس وأتيكا، أى فى وخليج سلاميس وعام ٤٨٠ حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي. وجدير بالذكر أن هناك رواية أخرى تـؤرخ مـولد يـوريبيديس بعـام الفارسي. وعلى أية حال كانت أسرة يوريبيديس تتمتع بمركز إجتاعي لا باس به، ولا داعى لان نصدق ما يرد عند شـعراء السكوميديا السلين يصـفون أم يوريبيديس من باب السخرية على أنها بائعة خضر. واللليل على اليسر الذى تمتمت به أسرة يوريبيديس أنه هو نفسه حظى بقسط ممتاز من التعليم، مـع أن أسـعار الدوس كانت حيذاك مرتفعة للغاية. فيقال إنه وهو فى ميعة الصبا تلق نبوءة تبشره بأنه وسيصبح مشهورًا، وسيضع على رأسه إكليل النصر فى مباريات عـدة ٤٠. وظن أبوه أن النبوءة تعنى المباريات الرياضية، فـأرسله للتـدريب على المسـارعة والملاكمة. ولقد إشترك يوريبيديس بالفعل فى بعض المباريات الرياضية، ونال قصب السبق فى بعضها. وتلق يوريبيديس أيضًا دروسا فى الـرسم وبـرع فى هـذا الفـن، السبق فى بعضها. وتلق يوريبيديس أيضًا دروسا فى الـرسم وبـرع فى هـذا الفـن، السبق فى بعضها. وتلق يوريبيديس أيضًا دروسا فى الـرسم وبـرع فى هـذا الفـن، السبق فى بعضها. وتلق يوريبيديس أيضًا دروسا فى الـرسم وبـرع فى هـذا الفـن، النبوءة مئية من المرد من الزمن.

وما لبث أن إكتشف يوريبيديس نفسه وتعرف على الطبيعة الحقيقية لموهبته، إذ وجدها في الفلسفة والشعر. ومن ثم تتلمذ على مشاهير الاساتذة في اثينا ولاسيا أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المولود حول عام ٥٠٠، والذي زار اثينا عام ٥٠٠ واستقر بها لمدة ثلاثين عاما تقريبا. ولعله من بين الفيلاسفة جميعا صاحب أكبر تأثير على عقلية يوريبيديس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوريبيديس نيذكر سقراط (٣٩٩/٤٦٩)، وبروديكوس من كوس (القرن الخامس)، وبروتاجوراس من أبديرا (ولد حوالي ٤٨٥). والاحير كان صديقا هما لمريكليس اعظم شدخصية

سياسية عرفها الإغريق، ويعتبر إسمه رمزًا للعصر الذهبي في أثينا والحضارة الإغريقية ككل. وكان بروتاجوراس هو أشهر رواد الحركة السوفسطائية، التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود. ويقال إن بروتاجوراس قرأ لأول مرة دراسته عن الآلهة في منزل يوريبيديس، وهي الدراسة التي نجم عنها طرد الاستاذ السوفسطائي الكبير من أثينا. وسنعود للحديث عن تأثير الحركة السوفسطائية على مسرحيات يوريبيديس بصفة عامة بعد قليل، ونود التنويه الآن إلى أن يوريبيديس مع حب للصداقة والأصدقاء كان يقضى معظم أوقاته في الدراسة والتأمل، متخذا لنفسه مكانا قصيا ببطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن بطن الجبل الذي كان يطل على البحر في جزيرة سلاميس. يضاف إلى ذلك أن الإغريق، وأشار إليها أريستوفانيس في «الضفادع» (١٨٨).

ويداً بوريبيديس يكتب التراجيديا وهو في سن الشامنة عشر، وإن لم تقبيل مسرحياته رسميا ضمن برامج المباريات المسرحية إلا عام 100، أي عندما كان يناهز الثلاثينات من عمره. وحتى عام 174 أي عندما قدم مسرحية «الكيستيس» - وهي أقدم ما وصلنا من إنتاجه - كان قد نظم سبع عشرة تسراجيدية. وفي الإنسين وثلاثين عاما الأخيرة من عمره تزايدت قريحته خصوبة بصورة ملفتة للنظر، إذ أنتج ما لا يقل عن خمس وسبعين مسرحية. وجدير بالذكر أن علماء الاسكندرية إبان القرن الثالث كانوا يمتلكون ثمان وسبعين مسرحية من إنتاج يوريبيديس، وكان من بينها ثماني مسرحيات ساتيرية. ويبلغ إجمالي ما يعتقد أن يوريبيديس قد نظمه من بينها ثماني مسرحيات حوالي الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى مسرحيات حوالي الإثنتين وتسعين من التراجيديات والساتيريات، ولم يبق منها سوى مبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرية واحدة، وأجزاء كبيرة من تراجيدية أخرى بالإضافة إلى العديد من الشذرات المتفرقة (١٨). ومع قلة ما وصلنا من مسرحيات يوريبيديس إلا أنها تفوق عددًا ما وصلنا من زميليه الشاعرين الاخرين أيسخولوس وسوفوكليس مجتمعين، وجدير بالذكر أن يوريبديس قد سبق سوفوكليس - بعدة وسوفوكليس عتمعين، وجدير بالذكر أن يوريبديس قد سبق سوفوكليس - بعدة شهور فقط - إلى الموت عام ٤٠١٤.

## قائمة بالمصادر الأسطورية والملحمية لمسرحيات يوريبيديس الموجودة والمفقودة

,	<del></del>	<del></del>	
المسرحية	عنوان	رى واللحمي	المصدر الأسطو
Alexandros	الكسندروس	Kypria	القبرصية
Iphigeneia en Aulidi	إفيجينيا فى أوليس*		
Palamedes	بالاميديس		
Protesilaos	بروتيسلاؤس		
Skyrioi	أهل سكيروس		
Telephos	تيليفوسن		
Rhesos	ريسوس•	Ilias	الإلياذة
Philoktetes	فيلوكتيتيس	Mikra Ilias	الإلياذة الصغيرة
Hekabe	هیکابی*	Iliou Persis	حصار طروادة
Epeios	يبيوس		,
Troades	لطرواديات*	_	
Andromache	ندروماخي*	Nostoi	ملإحم العودة
Helene	ىيلىنى•	•	•
Elektra	ليكترا*	1	
	نيجينيا بين التاوريين*	1	
Iphigeneia en Taurois			
Orestes	ريستيس•	,[	
		- •	

	عنوان المسرحية	المصدر الأسطورى والملحمى
Kyklops satyriko	وبس (ساتيرية) ٥٥	الأوديسيا Odysseia كيكلا
Oidipous	· ·	الأوديبية Oidipodeia أوديد
Chrysippos	سيپوس	
Antigone	ون	الطيبية Thebais أنتيج
Hiketides	جيرات*	المستع
Hypsipyle	يبيلي	هيبس
Phoinissai	قيات* -	الفيني
	رن عبر كورنثه	الخلفاء Epigonoi الكمير
Alkmeon ho d	a Korinthou	
	رن عبر بسوفيس	الكميو
Alkmeon ho di	a Psophidos	
Bakchai	ت باكخوس (الباكخيات)*	أسطورة ديونيسوس عابدا
Ino		أسطورة السفينة أرجو Argonautika إينو
Medeia	.•	ميديا
Peliades	بيليوس	بنات
Phrixos (a)		فريك
Phrixos (b)	موس (ب)	
Andromeda	ىيدا	اساطير مدينة ارجوس اندروا
Danai		
Diktys	داناۋس س	ديكتيه

		٣٠٤
ن المسرحية	عنواا	المصدر الأسطوري والملحمي
Thyestes	ئيستيس	
Kressai	الكريتيات	1
Oinomaos	أوينوماؤس	
Pleisthenes	بليسثنيس	
Alkmene	الكميني	اسطورة هرقل
Bousiris Satyrikos	بوزیریس (ساتیریة)	
Eurystheus Satyrikos	يوريسئيوس (ساتيرية)	
Herakles Mainomenos	هرقل مجنونا <sup>ه</sup>	
Herakleidai	ابناء هرقل*	,
Alkestis	الكيستيس*	
Likymnios	ليكيمنيوس	
Syleus Satyrikos	سيليوس (ساتيرية)	
Temenidai	بنات تيمينوس	
Temenos	تيمينوس	
Aigeus	أيجيوس	الأساطير الأتيكية
Alope (Kerkyon)	أيجيوس الوب (أوكيركيون)	
Erechtheus	إريخثيوس ١	
Theseus	ثيسيوس	
Hippolytos Kalyptomenos	هيبوليتوس المغطى	
Hippolytos Stephanias	هيبوليتوس المتوج	
Ion	ايون*	
Peirithous	ایون* بیریئوس سکیرون (ساتیریة)	
Skiron Satyrikos	سكيرون (ساتيرية)	

لمسرحية	عنوان ا	المصدر الأسطورى والملحمي
Aiolos	أيولوس	مصادر متفرقة
Antiope	انتيربي	
Archelaos	ارخيلاۋس	
Auge	اوجی	
Autolykos Satyrikos	أوتوليكوس (ساتيرية)	
Bellerophontes	بيلليروفونتيس	
Glaukos (Polyidos)	جلاوكوس (يوليثيدوس)	
Theristai Satyroi	ثیریستای (ساتیریة)	
Ixion	إكسيون	
Kadmos	كادموس	
Kresphontes	كريسفونتيس	
Kretes	الكريتيون	
Lamia	لاميا	
Melanippe Desmotis	ميلانيبي مقيدة	
Melanippe Sophe	ميلانيبي حكيمة	
Meleagros	ملياجروس	
Peleus	بيليوس	
Rhadamanthys	رادامانثيس	
Stheneboia	سثينيبويا	
Sisyphos Satyrikos	سيسيفوس (سأتيرية)	
Tennes		
Phaithon	فايثون	
Phoinix	تینیس فایثون فوینیکس	

ومن الملاحظ أن يوربييديس في إعتاده على المصادر الأسطورية والملحمية يقتنى أثر سابقيه، فأمدته أساطير طيبة وأرجوس بالكثير من القصص حول آل أوديب وأتربوس وغيرهما. وهو مثل سوفوكليس يبدى تحيزا خاصا لأساطير موطنه، فيشعر بالنشوة وهو يمجد ويخلد إنجازات أبطال أثينا أمثال ثيسيوس وأريخثيوس، أما حلقة الملاحم الطروادية فلم تكن فيا يبدو مفضلة لدى يوربييديس، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أنه قد وجدها موضوعا مستهلكا. ولذا نجد عشريان فى المائة فقط مسن مسرحياته جاءت من هذا المصدر، وهي نسبة ضئيلة إذا قيست بمثيلاتها للدى الشعراء الأحرين. ولكنها نسبة تعد كبيرة إذا وضعنا فى الإعتبار تعدد المصادر الأسطورية والملحمية التي كان يمكن للشاعر أن يستلهمها. على أية حال كان يوربيديس يفضل التجول فى آفاق الأساطير الإغريقية بحثا عن تلك التي لم تستغل بعد، فهو أول من كتب عن فايثون وكريسفونتيس وبيلليروفون.

ويتعامل بوربيدبس مع الاسطورة بحرية فيأخذ أو يجذف ويضيف ما يخدم غرضه الدرامي، حتى أنه كثيرا ما يورد حقيقة مسا في إحسدى المسرحيسات ثم يسورد ما يناقضها أو يناهضها في مسرحية أخرى. ففي «الطرواديات» على سبيل المثال نجد هيليني الحقيقية هي التي تذهب إلى طروادة، في حين نجد في مسرحية «هيليني» أن شبحها فقط هو الذي يفعل ذلك. وبالمثل يفقا أوديب عينيه في «الفينيقيات» (بيت ١٦٦٣)، ولكن الحدم أتباع لايوس هم اللين يفعلون ذلك في المسرحية المفقودة «أوديب» (شذرة ١٤٥). ويسرد في مسرحية «أوريسستيس» (بيست ١٦٥٣) أن نيوبتوليموس لن يتزوج قط هرميوني، ولكننا نجدهما زوجين في «أندروماخي». والجدير بالذكر أيضا أن يوريبيديس يتوسع في الأسطورة التي يستخدمها بحيث يصبح من بالذكر أيضا أن يوريبيديس يتوسع في الأسطورة التي يستخدمها بحيث يصبح من المكن القول إنها من إبتداعه، ومثال ذلك مسرحيسة «إيون» و «إفيجينيا بسين التاورين». حقا إن كلا من أيسخولوس وسوفوكليس قد تصرفا أيضا في الأسطورة، بيد أن يوريبيديس يتميز عليها في أنه أراد دائما أن يجدد ويضيف بدلا من أن يقلد ويعيد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يزوج إليكترا من فلاح بسيط في المسرحية التي قيمل إسم هذه البطلة عنوانا، وهذا ما منعود للحديث عنه.

وكها أسلفنا فإن مسرحية «الكيستيس» هي اقدم ما وصلنا من إنساج

يوريبيديس. وعرضت هذه المسرحية عام ٤٣٨ كمسرحية رابعة أي حلت محل المسرحية الساتيرية، التي كانت في العادة تأتي بعد التراجيديات الشلاث التي يتقدم بها الشاعر في اليوم المخصص له من المباريات المسرحية. وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة الكيستيس بحياتها من أجل الحب. فهي تقدم على الموت طواعية في سبيل أن تنقد زوجها، الذي هو على أقل تقدير غير جدير بهذه التضحية والفداء. وهذا الزوج هو آدميتوس الذي كان قد إستضاف أبوللون في قصره وأكرم وفادته، وردا على هذا الجميل خصه الإله بميزة نادرة. فعندما إقتربت ساعة موت هذا الملك وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة، شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة الملكية، أو حتى فردا من أفراد الرعية لكى يأخذ دوره ويحل محله في رحلة الموت. ولكن الملك لم يجد أحدا يفتديه بحياته متطوعًا، حتى أبواه الـطاعنان في السن فقد رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية في سبيل حياة إبنها الملك الشاب. إلا أن الكيستيس الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر. وفي أثناء قيام آدميتوس بمراسم الدفن وفد هرقل ضيفا عليه، فأكرمه وأخبى عنه حقيقة الحداد الذي يعيش في ظله القصر وأهله. وبينها كان هرقل يعربد في كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة عرف من الخادم المتجهم ـ وتحـت الضـغطـ حقيقـة الأوضـاع، فتأثر وصم على أن يعيد ألكيستيس من عالم الموت حية إلى زوجها. وقد أنجز وعده بالفعل وعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر. والجدير بالذكر أن شخصية هرقل في هذه السرحية تبدو نصف كوميدية، بـل إن السرحيـة ككل لا تستقر بإرتياح في صفوف الفن التراجيدي الخالص. وهذا شأن بعض مسرحيات يوريبيديس الأخرى ومنها وإفيجينيا بين التاوريين، على سبيل المثال. ولعل هذا الميل عند يوريبيديس يمثل في مسرحه عنصرا من عناصر التمزق، أو التمرد، على قالب التراجيديا التقليدية المحكم.

وإلى جانب مسرحية «الكيستيس» صاغ يـوريبيديس مسرحيتين أخريين حـول أسطورة هرقل. الأولى هى «أبناء هرقل» وتدور حول أطفال هـذا البطل الصغار وجدتهم الكيني \_ أم هرقل \_ وصديق العمر يولاؤس وهو فى الأصل إبن أخ هرقل.

لقد هربوا جميعا بعد موت هرقل من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون حوفا من بطش يوريسثيوس العدو القديم واللدود لهذه الذرية. فلها أرسل الأخير في طلبهم رفض الملك الأثيني، فإندلعت الحرب بينها وجاءت النبؤات بأنه لا نصر للأثينيين إلا بعد أن يقدموا إحدى العذراوات قربانا للآلهة. فتقدمت ماكاريا بنت هرقل متسطوعة للقيام بهذه المهمة الفريدة. وإنتصر الأثينيون في الحرب وأسر يبوريسثيوس وقدم إلى الكميني التي أصرت على قتله إنتقاما منه، ومن الواضع أن هذه المسرحية ذات أهداف وطنية، إذ أراد بها الشاعر أن يمجد مدينته أثينا في صراعها ضد إسسرطة وحليفتها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية. ولذلك يسرجع أنها عسرضت عام وحليفتها أرجوس إبان الحروب البلوبونيسية. ولذلك يسرجع أنها عسرضت عام

أما المسرحية الثانية عن هرقل فهي « هرقل مجنونا » والتي سنتحدث عنها الآن لصلتها من حيث الموضوع بالمسرحيتين السابقتين، مع أنها عرضت في تساريخ متاخر أي عام ١٦٦ وتسبقها مسرحيات أخرى كثيرة وتفصلها عـن المسرحيتـين المذكورتـين فترة زمنية طويلة، وكان العنوان الأصلى لهـذه المسرحيسة هسو «هـرقل» (أو «هيراكليس») أما العنوان «هرقل مجنونا» الذي صارت المسرحية تعرف به فقد ورد لأول مرة في طبعة ألدوس إبان عصر النهضة الأوروبية. وإذا كانست هـ لـ المسرحيسة قد عرضت عام ٤١٦ كما سبق أن ألحنا، فإنها لم تنبع من الإنتقادات منذ ذلك الحين وحتى الآن. فقيل أن بناءها الدرامي مفكك على أساس أنبه لا عبلاقة بين ما يقع قبل وصول هرقل من هاديس وما هو بعد ذلك من أحداث. وقيل أيضا أنه لا توجد علاقة جوهرية بين إنقاذ ميجارا وأطفالها من الموت على يد هرقل مـن جهة، وجنون البطل نفسه من جهة أخرى. وأصحاب هذه الإنتقادات يغفلون العلاقة الداخلية والعضوية بين إنقاذ زوجة هرقل ميجارا وأولاده من الموت من جهة، وسعادته الأسرية كبطل عاد توا من العالم السفلي من جهمة أخرى. وندكر المنتقدين للبنية الدرامية في هذه المسرحية بأن هرقل الغائب في الأجهزاء الأولى منهما كان حاضرا طول الوقت، لا بجسده وإنما بكل ما يقال عنه من السلطور الأولى وحتى وصوله، فهو لم يغب عن تفكيرنا لحيظة واحسدة. بسل إن مصير كل الشخصيات كان معلقا بوصوله هو. إنه إذن الغائب بجسمه الحساضر بفعلمه وشخصيته المؤثرة والمهيمنة على كل شيء، إنه رب هذه الأسرة المهددة وهو المنقذ المنتظر، وصل في النهاية وقتل الطاغية وأنقذ جميع أفراد الأسرة، ولكنه في نوبة جنون حطم كل الذي أنجزه توا وهدم ما بني، وقتل من أنقذهم من الموت وتلك قمة المأساة الإنسانية، إنها مأساة البطولة التي تحطم نفسها بنفسها. وجدير بالذكر أن ذاتية التدمير البطولي من أهم منابع المأساوية في المسرح الإغريق بصفة خاصة، وفي ما تلاه من مسارح بصفة عامة. ونغيرب لذلك مثلا بأوديب الذي تدمره ثقت بغضه وبقدرته على كشف الحقائق في مسرحية «أوديب ملكا»، وهرقل الذي تدمره أعهاله البطولية الخارقة في «بنات تراخيس». وهي أفكار نجد لها أصداء في شخصيات شكسبيرية مثل هاملت وماكبث ويوليوس قيصر وغيرهم. (١٠٠)

إن هرقل الذي طهر الدنيا كلها من الخياطر والخياوف ونشر في ربوعها الأمن والأمان، حتى أنه ذهب إلى العالم السفلي فقهر قوى الموت وعاد حيا وهــو يجــر حارس هاديس أي الكلب كيربيروس، وهو غنيمة ثمينة لا تعلوها غنيمة أحرى في القيمة وفي الدلالة على مدى الإنتصار الكاسح الذي حققه البطل في عالم الموت بعد أن أصبح قوة لا تقهر في عالم الحياة. إن هرقل هذا يعود من رحلته العجيبة ليجد أباه وزوجته وفلذات كبده أسري الخوف والهوان. فهم في طريقهم إلى الموت المشين على يد الملك الطاغية المستبد ليكوس. وقد يعنى ذلك أن أعمال هرقل البطولية لم تعد بالخير والفائدة حتى على البطل نفسه وأهله، وعندذ سيكون ذلك تفكيرا عبثيا يضمنه يوريبيديس المسرحية، ربما بهدف إنتقاد الأساطير التقليدية. وحتى بعد إنتقام البطل من الملك الطاغية وزوال الخطر الداهم، تحل كارثـة أكثر خـطورة وفتكا بالبطل وأسرته. لقد أصابه الجنون فقتل جميع من أنقذهم توا ـ فيما عدا أبيــه الذى بلغ أرذل العمر. وعندما يعود البطل إلى وعيه يهبط به الحزن إلى أسفل سافلين، إلى هاوية الياس والنـدم وجحــم العـــذاب النفسي والألم. ويــوشك على الإنتحار لولا أن صديقه الصدوق ثيسيوس ملك وبطل أثينا قمد وصل توا ولازال يذكر فضل هرقل عليه. فالأخير هو الذي أنقذه من البقاء في العالم السفلي سبجينا مدى الدهر. فيمد له يد العون ويبث فيه الأمل ويذكره بالرجولة والبطولة المديزتين لسيرته الأولى. ويستجيب هرقل لنصائح ثيسيوس ويعدل عن الإنتحار. المهم أن هرقل قد أدان نفسه بعد أن إكتشف جريمته ولذلك أخق وجهه حتى لا يرى نور الشمس فيدنس طهارتها، بل لم يشأ أن يواجه صديقه ثيسيوس حتى لا يلوثه. وهذا السلوك يذكرنا بما فعله «أوديب ملكا» عند سوفوكليس السلى وصل به الشعور بالذنب إلى حد أن فقا عينيه، لكى لا تقع عليها أشعة الشمس النقية. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أن إدانة كل من هرقل وأوديب لنفسيها ينبغى أن تؤخذ لصالحها لا أن تحسب عليها. لقد إرتكب كل منها ما إرتكب من فنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى فنوب فظيعة وجرائم شنيعة تقشعر لها الأبدان، ولكن عن غير قصد ودون وعى وسبب الجهل بالحقائق أو الجنون. ومن ثم فإن شعورهما بالندم وعذابها النفسي واعترافها بالذنب كل تلك الأمور إنما هي وسائل المؤلف التراجيدي لكى يسؤكد عظمة هذا البطل المعذب أو ذاك، ويدعم براءته من إرتكاب جرم متعمد مع سابق الإصرار والترصد.

وتبدو قصة ليكوس الملك الطاغية في هذه المسرحية «هرقل مجنونا» وكأنها من إبتداع الشاعر المؤلف. ومما لا شك فيه أن إدخال ثيسيوس في الأسطورة وإنقاذه لمرقل من اليأس والضياع ولجوء الأخير إلى مدينة أثينا في نهاية المسرحية، كل هذه العناصر إن هي إلا إضافات وتجديدات أدخلها يوريبيديس على الأسطورة لأسباب وطنية من جهة، وبهدف ربط الماضي الأسطوري بالواقع المعاصر من جهة أخرى. فقد أراد المؤلف أن يمجد مدينة أثينا وملكها الأسطوري، فكل منها يظهر في نهاية المسرحية مثالا للصدق والإخلاص وفعل الخير والفضيلة بصفة عامة. ولكن أكبر تجديد أدخله يوريبيديس على الاسطورة هو المتمثل في مخالفته للروايات الأسطورية الأقدم. فقد جعل جنون هرقل يقع في نهاية حياته أي بعد إتمام أعهاله البطولية الجارقة، وبذلك إستطاع يوريبيديس أن يخلق من هرقل بطلا تراجيديا من الدرجة الأولى. فهو البطل الذي هزم كل أعدائه خارج وداخل الوطن، فوق وتحت الأرض. وعندما جاء ليقطف ثمار إنتصاراته، أي ليعيش منعها سعيدا مع زوجته وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ وأطفاله خطفت الأقدار منه هذه الثمار الغالية. فحلت عليه مصائب جد قاسية إذ فقد كل شيء في نوبة جنون لا ذنب له فيها. ولكنه عندما عاد إلى وعيه ووقف عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المربر أو التخلى عن الحياة عند مفترق الطرق ليختار بين حياة الصبر على العذاب المربر أو التخلى عن الحياة

ف جبن وإستسلام للموت، إختار طريق الحياة وتحمل العذاب والمعاناة. وهذه كما يقول العلامة كيتو أنسب نهاية لهذه المسرحية لأنها تمثل ذروة إنتصارات هرقل أى إنتصاره على نفسه. لقد وضعنا الشاعر في النهاية وبعد أحداث مفجعة أمام روح نبيلة تتعذب وتتالم. ولم ينه يوريبيديس المسرحية باله من الآلية كعادته وإنما بتحول داخلي يقع في نفس البطل الذي قهر الياس وصمم على مواصلة الحياة مها كانت آلامها(١١).

لا يعالج يوريبيديس في مسرحية «هرقل مجنونا» مسئلة الحسرب والسلام أو الرجل والمرأة – وهما الموضوعان المفضلان لديه كها سنري – ولكنه يتناول تحليها. شخصية رجل غير عادى هو هرقل. فكتب مسرحية مرتبة الأحداث في خط درامي متعرج، حافل بنقاط الصعود والهبوط ولكنه ينتهي نهاية مأساوية تزيد من عظمة البطل. ولكن هذه المسرحية اليوريبيدية أكثر من غيرها إظهارا لروح الشاعر المتمرد وزمان. وإلا فلهاذا تعانى شخصية فريدة مثل هرقل؟ ذلك البطل الذي عندما يظهر أمامنا لأول مرة عائدا من هاديس نـراه في قمـة النصر والنشــوة وفي أوج العــظمة والقوة. ولا يمضى وقت طويل حتى نراه وقد إنهار تماما وصار حطام إنسان مطروحا على الأرض منكس الرأس! ولعل ذلك ما دفع عالما مشل نوروود إلى القول بأن هرقل في هذه المسرحية ليس مخلوقا خارقا للطبيعة أو بطلا نصف إله. فحتى أعماله البطولية - كما يرى نوروود - وإن كانت عظيمة فهي لا ترقى إلى حد المعجزات، ولولا ذلك لما جرؤ ليكوس على أن يعتدي على أسرته أثناء غيابه. فإذا كان هـرقل إبن زيوس حقا وبطلا قويا محبوبا كيف إستطاع ليكوس أن يهمدد أفسراد أسرتمه مها طال غيابه؟ كيف لا يخاف هذا الملك الطاغية غضب أهل طيبة؟ هذا كله يعنى - فى رأى نوروود - أن يوريبيديس قد أراد أن يسنزل هرقل من علياته البطولية إلى مستوى البشر، فهو في المسرحية إنسان عميز وليس غير ذلك(٢٠٠).

ويقول بارمينتييه فى المقدمة التى كتبها لمسرحية «هرقل مجنونا» فى طبعة بيديه الفرنسية أن يوريبيديس قد أراد بهذه المسرحية أن ينقى صورة هرقل البدائية الشعبية من كل الشوائب، ويقدم لنا هرقلا جديدا ليس فقط فاعلا للخير وإنما أيضا خادما

للبشرية. فهو في هذه المسرحية إبن بار وأب رحيم وزوج غلص وصديق عبوب. إنه قبل كل شيء - والرأى لا زال لبارمينتييه - بطل قادر على تحمل عذاب معنوى يفوق بكثير المه الجسدي (٩٢). أما إهرنبرج فيرى أن يوريبيديس قد رفع هرقل في هذه المسرحية إلى أعلى مستوى من العظمة وصوره بطلا ذا أمجاد متلالثة، فاعلا للخير من أجل كافة البشر، إنه مصدر زهو وفخر لابيه أمفيتريون المسن، وهو نبع الوجود والإستمرار في الحياة بالنسبة لزوجته ميجارا. فنعم الإبن ونعم الزوج ونعم الأب، إنه ألموذج العظمة الإنسانية ومثال الفضيلة الإدمية في أرق صورها(١٩١). ويعتبر جلبرت مورى هرقل يوريبيديس مثل الإنسان الكامل كما كان يتصوره أهل أثينا إبان القرن الخامس (٩١). ولأرنولد تويني عالم التاريخ المشهور رأى في الموضوع، أثينا إبان القرن الخامس (١٩١). ولأرنولد تويني عالم التاريخ المشهور رأى في الموضوع، أذ يقول إن يوريبيديس الذي كان قد حاول أن يحفظ لمرقل بعض شيم البطولة في مسرحيته والكيستيس»، قد رفعه في «هرقل مجنونا» إلى ذروة البطولة الحقيقيسة مسرحيته والكيستيس»، قد رفعه في «هرقل مجنونا» إلى ذروة البطولة الحقيقيسة ومصاف الأبطال النادرين (١٩١).

ويسخر يوريبيديس في مسرحية «هرقل بجنوناً» (بيت ١٣٤٠ وما يليه) مسن المعتقدات الأسطورية البالية، التي تلصق بالألمة جراثم النزنا والسرقة والخداع والكذب وما إلى ذلك من نقائص بشرية لا تليق بالكائنات السهاوية. وبغض النظر عن أن تلك السخرية تعكس آراء السوفسطائية المتشككة والمتمردة على المعتقدات البالية، فإن ما يقوله يوريبيديس في المسرحية يعطى لنا فكرة واضحة عن رؤيته الدينية. ويبدو لنا الشاعر كأنه يحلم بإله قوى الإرادة قويم السلوك كامل الصفات لا يحتاج إلى شيء خارج ذاته. وفي إحدى الشلرات المتبقية مسن مسرحيات يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الشائر «عندما ترتكب يوريبيديس الضائعة (شذرة ٢٩٢) يقول الشاعر والفيلسوف الشائر «عندما ترتكب الألمة شرورا فهي بالقطع ليست آلمة». أما في مسرحية «هرقل بجنوناً» فيرسم لنا المؤلف طريقا للتخلص من الخزعبلات الأسطورية الدينية. فبعد أن قتسل هرقل المجنون أولاده وأمهم وعاد إلى وعيه أخفي وجهه عن الشمس والنساس كها تقضي التقاليد الدينية، التي تحرم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس. فلها قدم ثبسيوس خشى هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الإبتعاد، الناس. فلها قدم ثبسيوس خشى هرقل على صديقه من الدنس فطلب منه الإبتعاد، ولكن ثيسيوس رفض قائلا كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب؟ ثم يتساءل

وكيف يمكن لبشرى أن يدنس الألهة وهم الأعلى والأقدر؟ وذلك على إعتبار أن الشمس قوة إلهية. وهكذا أقنع ثيسيوس هرقل بأن يرفع وجهه للناس وأن يطالع السهاء ويحملق فى الشمس، وبذلك نجح بطلا يوريبيديس فى أن يمزقا معًا كل حجة يمكن أن يتستر وراءها أو يتمسك بها المتشبئون بتلابيب الحزعبلات.

لقد أطلنا الحديث بعض الشيء عن «هرقل مجنوناً» لأن يوريبيديس - كها رأينا - كثف فيها خلاصة رؤيته لأسطورة هرقل، التي لعبت دوراً مهاً في الفكر والمسرح التراجيديين إبان القرن الخامس، ولأن هذه المسرحية من جهة أخرى قد مارست تأثيرا كبيرا في العصور التالية من تاريخ الدراما، إبتداء مسن سينيكا الشاعر والمفيلسوف الروماني، ومرورا بعصر النهضة الأوروبية وإلى يومنا هذا (٩٧). وسنتناول الآن بقية مسرحيات يوريبيديس.

عرضت مسرحية «ميديا» عام ٣٦١ وموضوعها الغسيرة القساتلة الستى شسبت حرائقها في قلب الزوجة، التي تحمل المسرحية إسمها عنواناً. لقد هجرت ميسديا الأهل والوطن وقتلت أخاها وهربت من مسقط رأسها كولخيس مع يـاسون حبيبهـا. وتزوجا وعاشا في كورنثة زمنا وأنجبا ولدين. لكن ما لبث ياسون أن هجرها ليتزوج بنت ملك كورنثة فتظاهرت ميديا بالإذعان للأمر الواقع، ولكنها - وهي التي كانت تمارس فنون السحر - أرسلت هدية مسمومة للعروس. إنه رداء مغموس في مادة سمحرية ما أن لبسته العروس حتى إحترقت وهلك معهـا أبـوها أيضــا. ولما عـــاد ياسون إلى بيت الزوجية يزبد ويرعد ويتوعد، وجد ميديا تمتطى عربة مجنحة أرسلها إليها رب الشمس (هيليوس) - جدها الأسطورى - لكى ينقذها. ويهدف هذا التدخل الإلهي - أي إله من الآلة بالمصطلح النقدي - إلى إنهاء الأحداث وزرع الطمأنينة والإستقرار في نفوس الأبطال. المهم أن ميديا وأمام ناظرى ياسون ذبحت يوريبيديس بحق، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام في الحبكة الدرامية والتركيز في الحدث التراجيدي على شخصية البطلة. وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي في هذه المسرحية لم يعد في غالبيته صراعاً بين الإنسان والآلهــة - كما هــو الحال عند أيسخولوس - ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الإنسان



شكل ٢٣ ميديا تقتل ولديها. إناء محفوظ بمتحف اللوقر بهاريس

ونفسه. وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الإنسانية (٩٨).

ومن الطرائف التي تحكى حول مسرحية «هيبوليتوس» أن يوريبيديس، بعد أن إكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافها بفترة وجيزة، كتب هذه المسرحية تعييرًا عن إحتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلق هذه الـزوجة الحثون وتزوج أخرى، فكانت الثانية أضل سبيلًا من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية (هيبوليتوس) عام ٤٢٨ وبطلتها هي فايدرا التي وقعت في حب إبن زوجها الشاب العذرى هيبوليتوس، الذي كان غارقًا في فنون الصيد بالغابات عازمًا عن النساء وشباك الهوى. فلها صد هيبوليتوس عروض الغرام من قبل فايدرا وإحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه، إنتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسيوس تتهم فيهما هيبوليتوس إبنه بإغتصابها عنوة. فلها عاد الأب الغائب وعلم بذلك صب لعناته على إينه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل إستجاب له بوسيدون وعاد هيبوليتوس إلى المنزل بين الحياة والموت، بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشى تسبب في هلاكه، ثم ظهرت الربة أرتميس لكي تعلن الحقيقة كاملة وتكشف النقاب عن ألاعيب إلهة الحب والجال أفروديتي، وعن طهارة وبراءة هيبوليتوس. فبندم ثيسيوس مر الندم على ظلمه لإبنه الراحل. والتدخل الإلهي هنا - إلـه مـن الآلـة بالمصطلح النقدى - يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح. كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية، فهو حل خارجي لها تأتى به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات، وهمى قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح. (٩٩)

وتدور مسرحية هميكاب، - التي من المحتمل أن تكون قد عرضت عام ١٤٥ - حول زوجة الملك الطروادي برياموس. وهي الآن أسيرة لدى أجاعنون ملك الملوك الإغريق، ونعني هذه الأميرة الأسيرة التي أعطت إسمها عنوانا للمسرحية. وبالإضافة إلى معاناة هيكابي الأصلية والناجمة عن فقدان الوطن والأهل والسيادة والحرية، فإنها تتلق الآن نبأ تقديم إبنتها بوليكسيني قربانًا على قبر أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق ثم تأتيها أنباء أخرى عزنة ثقع على أسماعها وقع الصاعقة، فهي تفيد بأن آخر أبنائها بوليدوروس، الذي كانت قد عهدت به إلى الملك بوليمستور

ليصونه قد إنتهى أمره هو أيضًا، قتله هذا الملك نفسه المؤتمن عليه. وتضرعت هيكابى إلى أجاممنون سيدها ومليكها وعشيق إبنتها كاسندرا أن يتيح لها الفسرصة لكى تنتقم من ذلك الملك خائن العهد ومبدد الأمانة الغالية. وبالفعل تمسكنت هيكابى من الإنتقام بوحشية فقتلت ولدى بوليميستور أمام ناظريه ثم فقات عينيه. لكن بناء المسرحية ككل مفكك بعض الشيء.

اما مسرحية «اندروماخي» فيحتمل ان تكون قد عرضت عام ١٩٠٠. وبطلتها التي خلعت إسمها على المسرحية هي ارملة هيكتور بطل الأبطال السطروادي، ولقسد اصبحت هي الآن ايضًا بدورها بعد تدمير طروادة اسيرة نيوبتوليموس الذي ولدت له إبنًا حمل إسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرميوني بنت مينيلاؤس من هيليني. وراى مينيلاؤس ضرورة التخلص من اندروماخي وإبنها لسكي يخلو الجسو لإبنتسه هيرميوني، فتواصل حياتها الزوجية هادئة هائة مع زوجها نيوبتوليموس ولا سها أن هيرميوني عاقر. وكادت خطة قتل اندروماخي تنجح لولا وصول بيليوس الذي انقلد الأم وإبنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرميوني على الإنتحبار، إلا أن إبن عمها أجامنون أي أوريستيس قد وصل وأخذها معه بعد مقتل زوجها نيوبتوليموس في دلني بتدبير من أوريستيس نفسه. وكها هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لا باس به من الأوغاد والخونة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس من الأوغاد والخونة، الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيليوس

ومن الملاحظ أن يوريبيديس في هذه المسرحية يشن هجومًا عنيفًا ويصب نقدًا سافرًا على إسبرطة. فهو يهجو الإسبرطيين وأحسلاقهم وينتقسد نسفامهم السسياسي وأسلوب حياتهم. وبما لا شك فيه أن موقف يوريبيديس هذا يعكس الشعور الأثيني العام المعادي لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريق، والمشتبكة في حرب طويلة معها منذ عام ٤٣١ وستمتد حتى عام ٤٠٤ حيث ستهزم أثينا شر هزيمة في نهاية هذه الحرب المعروفة بإسم الحرب البلوبونيسية. ولنستمع لما يقوله يموريبيديس على لسان أندروماحي في هذه المسرحية (بيت ٤٤٥ وما يليه):

«يا مواطنى إسبرطة، يا أبغض كل البشر كافة، ومدبرى الغش، ياملوك الإفك ومخترعى المؤامرات الباغية بعقولكم اللئيمة

411

وأساليبكم الملتوية، دون أن تخطر لكم فكرة أمينة واحدة. خطأ أن تكون لكم الزعامة في هيلاس، أية خسة ليست في شرعكم؟ يا لتفشى القتل عندكم؟ وجرائم الكسب غير المشروع ألم تنتشر لديكم؟ كذابون، تقولون كلمة بشفاهكم وتخفون أخرى في قلوبكم! هذا ما يلقاه الناس دائمًا منكم. ليحل الحراب بكم!»

والسؤال الذى نود أن نطرحه الآن هو أليست هذه العبارات اليسيرة المقتطفة من مسرحية و أندروماخي على كفيلة بأن تدل على براعة يوريبيديس فى إستغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضى الملحمى العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والإجتاعية ؟ لقد كان يوريبيديس أنموذجًا يحتذى فى ذلك وكان على المؤلفين الدراميين من بعده أن يترسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضى. فإذا لم يكن المدف من ذلك هو إستغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة ما الداعى للعودة إلى الأساطير أو التراث ككل؟

ولا تشترك مسرحية يوريبيديس والضارعات الو والمستجيرات مع مسرحية أيسخولوس بنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظى في هذا العنوان فقط في فسرحية يوريبيديس تكمل قصة حرب والسبعة ضد طيبة ، وهي مسرحية أخرى لايسخولوس كها نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة الجات أمهاتهم إلى إليوسيس مركز عبادة الأسرار المقلمة الواقع غرب أثينا. وهناك شملهن ثيسيوس ملك وبطل أثينا بجهايته ورعايته، وذهب بنفسه لغزو طيبة ولإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكى يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها وبطلها القومي شيوس نصير الضعفاء وعجير المستجيرين. ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عرضت عام ٤٢٠.

وعرض يورببيديس مسرحية «الطرواديات» حوالى عام ٤١٥. ويقال إنه شرع فى نظمها بدافع شعور قوى بالمرارة إنتابه إزاء سلوك الأثينيين غير الحضارى عندما دمروا جزيرة ميلوس التى لم يقترف أهلها ذنبًا سوى أنهم إتخذوا موقف الحياد أثناء

الحرب الدائرة بين أثينا وإسبرطة! ولذلك حفلت المسرحية بلوحات معبرة عن ويلات الحروب وعذاب المغلوب. إذ إستغل الشاعر أحسن إستغلال مصير النساء الطرواديات اللائي وقعن في الأسر مثل هيكابي وأندروماخي وكاسندرا وبوليكسيني والأمير الصغير أستياناكس. وهكذا يتضح لنا كيف كان يوريبيديس يترصد الأحداث السياسية المعاصرة وينتقد السلوك البريرى في الحسرب، سواء أكان مقترفوه من الإسبرطيين الأعداء، أو الأثينيين مواطنيه الأحباء. وهو يفعل ذلك في إطلار تراجيديات قائمة على موضوعات أسطورية تراثية.

بيد أن يوريبيديس حوالي عام ٤١٢ قد تحول إلى نظم بعض المسرحيات ذات الطابع الرومانتيكي. وتبدأ هذه المرحلة بمسرحية «إفيجينيابين التاوريين» أو كما تسمى عادة « إفيجينيا في تاوريس ». وفيها يتبع يوريبيديس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس، وفخواها أن الربة أرتميس أنقذت إفيجينيا بنت أجاممنون، فلم تـذبح قربانًا على المذبح في ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل الإغريقية إلى طروادة، وإنما حملت إلى بلاد التاوريين. وهم قوم يعبدون أرتميس بطقوس غريبة إذ يقدمون الأجانب الوافدين عليهم قربانًا على مذبح ربتهم. وبـوصول إفيجينيـا إلى هنـاك أصبحت كاهنة معبد أرتميس، وشرعت تشرف على هذه الطقوس البربرية. ثم جاء أخوها أوريستيس - دون أن تتعرف عليه - مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس بحثًا عن وسيلة لتطهير أيدى أوريستيس من دم أمه كها أمره أبوللون رب النبوءات في دلني. وطبقًا لطقوس العبادة المتبعة في المعبد كان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قَرَبانًا شهيًّا لأرتميس، ولكنها تعرفت في اللحظة الأخيرة على أخيها وصديقه فأنقذتها وهربت معها. وكاد ملك البلاد أن يقبض على ثلاثتهم بعد أن ردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطئ، لولا ظهور الربة أثينة التي أصدرت أوامرها للملك بالإذعان لمشيئة الآلهة والسهاح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس إلى بسلاد الإغريق. ولولا هذا التدخل الإلهي لما إنتهت الـتراجيدية بهـذه النهــاية الســعيدة. وهكذا تلعب حيلة يوريبيديس وإله من الآلة، دورًا مهمًا في تحديد معالم الشكل والمضمون بهذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

ورأينا تأجيل الحديث عن مسرحية «إفيجينيا في أوليس» بعض الموقت مرغم

صلتها بموضوع المسرحية السابقة ـ لأنها لم تعرض إلا بعد وفاة يوريبيديس.

وهناك تراجيدية رومانتيكية أخرى هي ﴿ إيون ﴾ وتنتمي إلى هذه المرحلة من نتاج يوريبيديس. وفيها يغتصب الإله أبوللون كريوسا بنت الملك الأثيني إريختيوس، فلما وضعت طفلها ألقت به في العراء وحمله أبوللون إلى معبده في دليل. ثم تـزوجت كريوسا من كسوثوس حليف أبيها، فلما لم يرزق الـزوجان بـالخلف ذهبـا معــا إلى أبوللون في دلني، هو لكي يستشير الإله في مسألة العقسم وهمي لمسكي تستفسر ـ خلسة ـ عن مصير إبنها الذي تركته في العراء. وجاءت نبؤة أبوللون إلى كسوثوس تنصحه بأن يصطحب إلى منزله أول إنسان يصادفه أثناء خروجه من المعبد. ونفذ كسوثوس ما أمرت به النبؤة. وكان هذا الإنسان الذي أحده من أمام المعبد ويعيش معه الآن في المنزل هو إيون أي إبن أبوللون من كريوسا، التي لم تتعرف على فلذة كبدها وثارت على فكرة تبنيه. إذ كيف تقبل أن تربى وليدا ظنته إبين سفاح لزوجها!؟ بل حاولت قتله فلما فشلت محاولتها وإكتشف أمـرها لجـأت إلى معبـــدَّ أبوللون هربا من عقوبة الإعدام. وهناك أحضر لها كهنة المعبد قماط الطفل المذى كانوا قد التقطوه عندما وجدوه ملق في العراء. فتعرفت كريوسا عليه وعلى إبنها إيون من أبوللون. وهنا تظهر الربة أثينة لتكشف النقاب عن الحقيقة كاملة وتتنبأ بأن يصبح إيون هذا جد السلالة الأيونية. ويعود كسوثوس وكريوسا مع إيون إلى أثينا ليواصلوا العيش السعيد.

وعرضت مسرحية «هيليني» عام ٤١٢، وفيها يتبع يوريبيديس رواية أسطورية وردت عند الشاعر الغنائي ستسيخوروس وفحواها أن هيليسني الحقيقية زوجسة مينيلاؤس ذهبت لتقيم في مصر، وصورة وهمية فقط هي التي ذهبت إلى طروادة مع باريس وتسببت في الحرب المشهورة! وبعد إنتهاء المعارك يصل مينيلاوس مع هيليني الوهمية العائدة من طروادة إلى مصر، وهناك يصيبه الدهش والفرع لوجود هيليني الحقيقية في قصر الملك المصرى، وبعد إختفاء شبح هيليني أي الشخصية الوهمية تتولى هيليني الحقيقية أمر تدبير وتنفيذ خطة الهروب من مصر وذلك بمساعدة أخويها المؤلمين كاستور وبوليديوكيس، وتعد هذه المسرحية من أكثر مسرحيات يوريبيديس تشبعا بالنزعة الخيالية والميل الرومانتيكي.

وقبل عام من تقديم «هيليني» أى عام ٤١٣ كان يــوريبيديس قــد عــرض مسرحية «إليكترا» وفيها يقدم شيئا جديدا يختلف تمــام الإختــلاف عــن معــالجة السخولوس فى «حاملات القرابين» وســوفوكليس فى مسرحية «إليـكترا» لنفس الأسطورة. إذ يجعل بوريبيديس بطلته إليكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكى لولا أن من يهمهم الأمر ــأى كليتمنسترا وأيجيسئوس ـ يريدان أن لا تنجب إليكترا نسلا نبيلا قد ينتقم منها لقتل أجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند، بسل يرفض أن يفقدها عدريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامي فى المسرحية لا فى أجواء القصور العـالية، بـل فى كوخ وضيع عن البسطاء من الناس والنبلاء بسلوكهم من جهة، وأبناء الملـوك والأمــراء للغضوب عليهم من جهة أخرى، ولعل هـــده المسرحيــة هـــى أكثر مسرحيــات يوريبيديس إظهارا لميله نحو الواقعية، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.

وعرضت مسرحية «الفينيقيات» حوالى عام ٤١٠/٤١١ وتتكون الجوقة فيها من أميرات فينقيات جنن لإستشارة نبؤة دلنى. ولكنهن توقفن بعض الوقت عند مدينة طيبة التى تربطهن بها علاقة وطيدة، لأن مؤسس هذه المدينة هو كادموس الفينيق جدهن. وجاء توقفهن بطيبة أيضا فى وقت حرب السبعة، أى هجوم السبعة قواد ضد طيبة بقيادة بولينيكيس بن أوديب المطالب بدوره فى التربع على العرش مسن أخيه إتيوكليس. ويعلن العراف الأعمى تيريسياس أنه لا يمكن إنقاذ المدينة من هذه المجمة الشرسة إلا إذا قُدَّم مينويكيوس بن كريون الملك قربانا. ويعترض كريون على ذلك بشدة ولكن إبنه الشاب الصغير مينويكيوس يقدم روحه فداء للمدينة، ويذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه. وعندئذ ينجح أهل طيبة فى صد للغيرين، ويعلن أن الأخوين الغريمين إبني أوديب على وشك اللقاء فى مبارزة فردية تحسم الموقف نهائيا. ولكن أمهها يوكاستى ـ التى أبقي عليها يوريبيديس حية بعكس ما فعل سوفوكليس فى «أوديب ملكا» ـ إندفعت لتحول بينها. ولما كان الأوان قد فات وسبق السيف العذل قتلت نفسها فوق جثيبها، بعد أن كان كل منهها قد قتل الأخر.

وفي عام ٤٠٨ قدم يوريبيديس مسرحية «أوريستيس». وهي مسرحية ميلودرامية الطابع مثيرة الأحداث تتركز حول شخصية هذا البطل الذى أعطى إسمه عندوانا للمسرحية. وقد إنتابته حالة مرضية بسبب قتله لأمه، إذ أخذت ربات الإنتقام أي الإيرينيات يلاحقنه أينها ذهب فأصبنه بمس من الجنون. وفي حين هجره الجميع لم تبق إلى جواره سوى إليكترا أخته. وكانت مدينة أرجوس على وشك إصدار حكم بإعدامهها، وفجأة يظهر مينيلاوس وزوجه هيليني عائدين من طسروادة. ويتوسل أوريستيس إلى عمه مينيلاوس أن ينقذه على أساس أنه لم يفعل شيئا سوى الإنتقام من قتلة أبيه أجاممنون، أي من أمه كليتمنسسترا وعشيقها أيجيستوس. ولكن مينيلاوس يخذل ولدى أخيه اللذين، بعد يأسها من النجاة وتلبية لنصيحة من صديقهما بيلاديس، يخططان لقتل هيليني وهي سبب الحروب الطروادية وسر الخراب والمصائب. ولكن هيليني تختل بصورة غامضة في رحلة عجيبة نحـو السهاء لتـؤله وتصبح الربة الحامية للبحارة! ويلجأ أوريستيس واليكترا إلى مينيلاوس عمهما مرة أخرى ولكن بصورة مختلفة هذه المرة. إنها يهددان بقتل إبنته هيرميون إن لم يتدخل لإنقاذهما. وهكذا تصل عقدة المسرحية \_إن كانت هناك حقا عقدة دراميـة بـالمعني السليم .. إلى الحد الذي يستلزم تدخل العناية الإلهية، أو بعبارة أخرى اللجوء إلى الحيلة اليوريبيدية المعهودة أي « إله من الآلة». فيظهر أبوللون ويملي إرادة السماء التي ترتب الأوضاع المرتبكة من جديد. ولعل هذه المسرحية هي أضعف مسرحيات يوريبيديس من ناحية الحبكة الدرامية.

ولم تعرض مسرحية «إفيجينيا في أوليس» إلا بعد موت يوريبيديس عام ٤٠٦. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها إبنه قسل عسرضها. وفي هسذه المسرحية يضطر أجاعنون ملك الملوك الإغريق بناء على ضغط رجال الجيش إلى أمر زوجته كليتمنسترا بالحضور مع إبنتها الصغيرة إفيجينيا إلى أوليس، حيث ترابط الأساطيل الإغريقية إستعدادا للإبحار صوب طروادة. وكانت حجته المعلنة إلى كليتمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيلليوس بطل الأبطال الإغريق، ولكنه كان في الحقيقة بنوى تقديمها قربانا للإلهة أرتميس التي إشترطت ذلك حتى تتمسكن الأساطيل من الإمجار، فلما وصلت كليتمنسترا مع إبنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة

المؤلة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها إفيجينيا. ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم عن طيب خاطر متطوعة لكى تذبح قربانا للآلهة وفداء للوطن.

وفي ربيع عام ٤٠٨ كان يوريبيديس قد غادر أثينا إلى مقدونيا تلبيسة لدعوة ملكها أرخيلاؤس الذي أراد أن يحيط نفسه بالمفكرين والأدباء الإغريق. ويبدو أنه قد تسنى للشاعر هناك أن يرى عن كثب طقوس عبادة إلــه الخمــر ديــونيسوس البدائية. وهناك أيضا نظم إحدى بدائعه «عابدات باكخوس»، وباكخوس هو إسم آخر لديونيسوس. ومن الغريب أن يوريبيديس في هذه المسرحية قد أعسطي للجوقة دورا أكبر من المعتاد في كل مسرحياته السابقة. على أية حال فيإن هـذه المسرحيمة تدور حول محاولات بنثيوس حفيد كادموس وملك طيبة أن يقاوم عبادة ديـونيسوس الجديدة. وباءت جميع محاولاته بالفشل والخراب والدمار، لأن أجبافي أم هـذا الملك العنيد كانت إحدى عابدات باكخوس المتحمسات أو بالأحرى « المجـذوبات »، والـتي إنتهي بها الوجد إلى حد أن قطعت رأس إبنها وأخذت ترفعه عباليا وهبي ترقص طربا ظنا منها ـ وهي في حالة جزل ديونيسي ـ أنها قد إفترست أسدا وفصلت رأســه عن جسده. وهكذا يكون إنتقام ديونيسوس إلـه الخمـر والنشـوة العنيف، وهـكذا يكون إنتقام الآلهة الجدد وبطشهم بكل من يقف في طريقهم، وهمو مــا يــذكرنا عبسرحية أيسخولوس «بروميثيوس مقيدا». على أية حال فلقد إستطاع كادموس أن يعيد إلى أجافي وعيها المفقود وعندئذ لا يوقف حزنها ولا يهدىء من روعها سوى ظهور ديونيسوس نفسه الذي جاءها يبرر لها إنتقامه الفيظيع من الكافرين بعبادته ويتنبأ بمستقبل زاهر لمدينة طيبة. (١٠٠)

ومن هذا الإستعراض السريع لمسرحيات يهوريبيديس وموضوعاتها يلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقيه أيسخولوس وسوفوكليس، لأنه لم يحاول ان يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفى عنا مثالبهم. فرغم الهالة الاسطورية التي إحتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاءوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس، وليس من وحى الخيال المحض أو من نسج الأساطير فقط. وفى كل مسرحيات يهوريبيديس يبذل الشاعر أقصى ما يستطيع ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن

مستوى الفرد العادى. وهو أكثر مؤلفي المتراجيديا الإغريقية إهتهاما بتحليل النفس البشرية، ويبدى تورطا ملموسا في أمور الدين بكل صوره، ولكنه تسورط المتسامل المتدبر لا تورط المتدين المتعبد. فهو عقلاني متشكك في معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية. وهو في مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة في ذلك المضهار من أغاني الجوقة، ومع ذلك يشعر المرء بأن هنياك شيئا من التفكك في أوصال البنية الدرامية اليوريبيدية حتى في أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء في بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عين الأجزاء الحوارية، حقيا إن كليهها رائع في حد ذاته ولكنهها لا يرتبطان ببعضهها البعض إرتباطا عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامي عند يوريبيديس بصفة عامة قد تضاءل عها كان عليه عند أيسخولوس وسوفوكليس، حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.

ولكن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة لياورببيديس هي الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة، التي لم تكن هي أيضًا منسجمة تمام الإنسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يورببيديس المفكر يحتل مكانة كبيرة كمتحدث بإسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان - لا اللاهوت - في مركز الكون. فلقد كان يورببيديس - كما سبق أن المحنا - تلميذًا مخلصًا للسوفسطائيين، الذين كان أحد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة الإنسان مقياس كل شيء المواطلقت هذه المفولة شرارة ثورة فكرية حقيقية في وجه التقاليد البالية، ووجهت دعوة جريئة إلى الناس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العدالة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه اللحوة هيو يهوربيديس نفسه فهذا ما نلاحظه في كل مسرحياته، فيللاً كان يهورببيديس أول من قدم على المسرح شخصيات ماساوية في بؤس تام وبثياب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل شخصيات ماساوية في بؤس تام وبثياب مهلهلة، بل إختار بعضهم من أصل عن أنه بذلك يحدث تجديدًا عميقًا في مفهوم التراجيديا السائد آنذاك فهو أيضًا عبيرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التي ترى أن الفوارق الإجتاعية والتفرقة بين يبرهن على تشبعه بالتعاليم السوفسطائية التي ترى أن الفوارق الإجتاعية والتفرقة بين النيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة ولكنها من نسيج العادات والأعراف.

وبعبارة أخرى يريد يوريبيديس أن يضع مفهومًا جنديدًا للنبل لا يقوم على الموالد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.

ويستخلص من تعاليم السوفسطائية أيضًا أن كل شيء في الدنيا له وجهان، عما لا يمنع أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح. ولما كان الإقناع هو وسيلة السوفسطائيين الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها فقد كانت الخطابة بكل أساليبها البلاغية هي الجزء الجوهري في برامجهم التعليمية. ولذلك سيطر العنصر الخطابي البلاغي على مسرحيات يوريبيديس عما يثقل على البنية الدرامية ويات أحيانًا على حساب رسم الشخصيات ويضر بالمأساوية.

حقًا إن كل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها في مسرحيات يوريبيديس. فالإنسان عنده لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة في هذا الوجود، ينقاد لأوامرهم إنقياد الأعمى أو يجبر على ذلك بالعذاب والمعاناة لكى يحصل في النهاية على الحكمة المستفادة. بل إننا نلاحظ في مسرحيات يوريبيديس إنعكاسًا واضحالًا موجودين بالفعل بروتاجوراس المعروفة وأنا لا أعرف شيئًا عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا! وما هي هيئتهم ؟ هناك عوائق كثيرة تحول بيني وبين أن أعرف كل ذلك. وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين، وثانيها أن حياة الإنسان مها طالت قصيرة للغاية ، هكذا كان السوفسطائيون يتهمون بالكفر والإلحاد وعدم الإعتقاد في آلهة الأوليمبوس. ومن السهل علينا الآن أن نتفهم لماذا إنسحبت ظلال هذا الإتهام على يوريبيديس نفسه وهو إبن الحركة السوفسطائية البار. (١٠١)

يبدو أن يوريبيديس المفكر الفيلسوف لم يكن يصدق المكثير من الأسساطير الإغريقية، فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلان، لقد جعمل الراعى في مسرحية وإفيجينيا بين التاوريين» يتحدث عن أسطورة مطاردة ربات الإنتقام أى الإيرينيات لأوريستيس - بسبب قتله لأمه - وكأنه يشخص حالة مريض مصاب بنوبات الصرع والتشنج يقول الراعى (أبيات ٢٦١ وما يليه):

«وفي هذه الأثناء توقف أحد الغريبين (أي أوريستيس) - وهو يغادر الكهف الصخرى - وراح يهز رأسه بعنف إلى أعلى وإلى أسفل، وهو يعوى ويرتعش حتى أطراف أصابعه في نوبة متشنجة. وصلح كها يصبح الصياد: هنا يا بيلاديس!

440

أتراها؟ هناك أو ترى تلك الآن؟ وتلك الأفعى الجهنمية النهمة إلى دمى باحناشها الهنيفة، كلها فاغرة أفواهها لتلدغنى؟ وهذه الثالثة تنفث النار والموت من بسين ملابسها، تحلق إلى مرتفع صخرى وأمى بين ذراعيها لتقذفها من هناك فوق رأسى، باللهول! ستقتلنى، إلى أين أفر؟».

ويضيف الراعى معلقًا وكأنه المتحدث بلسان يوريبيديس:

دلم نر اللك الأشكال الوهمية، لكنه حسب خوار البقر، ونباح الكلاب أصواتًا تصدرها ريات الإنتقام الإيرينيات... نزع سيفه، وإندفع كالسبع فى وسط العجول يقطع خواصرها ويطعن بسيفه جوانبها، وهو يحسب أنه بهذا يدفع عن نفسه رسات الإنتقام، حتى تغطى زيد البحر بجلط الدماء» (قارن أيضًا أبيات ٩٣٠ وما يليه).

وفى نفس المسرحية «إلىجينيا بين التاوريين» تقول البطلة - وهى نفسها كاهنة معبد أرتميس - مشككة حتى فى حقيقة الربة التى كلفت بخدمتها (أبيات ٣٨٠ وما يليها):

الله الدين تلك الخدع المراوغة الألمتنا، فإذا سفك رجل دم آخر، أو حتى مجرد أنه الامس إمرأة في مخاض الوضع أو وضع يده على جثة، فإنها تصده عن مدابحها بإعتباره دنسا. ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشريسة قربانًا لها. . . إنني أرجع أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحى دم البشر وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربتهم الأنني لا يمكن أن أعتقد في أن إلها الجرم أي.

ووقع إختيارنا على فقرتين من « الطرواديات » يردان على لسان هيكاب، حيث تقول في الأولى (أبيات ٨٨٢ وما يليها) :

د أنت يا من ترفع الأرض، يستقر عليها عرشك، لغزا يفوق إدراكنا! سواء أكنت زيوس، أو ضرورة طبيعية، أو عقل إنسان، إنني أدعوك فإنك لتسلك مسالكًا مبهمة، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل».

فق هذه الفقرة يتساوى العقل البشرى مع القوة الإلهية المهيمنة على السكون

كله. أما فى الفقرة الثانية (بيت ٩٧٠ وما يليه) فتعلق هيكابى على أسطورة مسابقة الجهال بين هيرا وأثينة وأفروديتى الربات الثلاثة اللائل إحتكمن إلى الأمير الطروادى باريس فيا بينهن. تقول هيكابى:

وفانا لا استطيع مطلقًا أن أؤمن بأن هيرا أو العذراء بالاس (أثينة) خليقتان بإرتكاب تلك الحهاقة، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب، أو تقبل بالاس (أثينة) بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجيين. وقد جاءتا إلى إيدا فى ألعوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجهال! إذ لم تشغل الإلهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجهال؟ ألتحصل على زوج أرق من زيوس؟ أم هل كانت أثينة تريد أن تجد من بين الألهة زوجًا، وهى التى - بسبب نفورها من الزواج - ظفرت من أبيها بالرضا أن تبق عذراء؟ لا تحاولى أن تنسبي حماقة للربات. . ولن تقنعى بهذا العقلاء ..

لقد كان يوربيديس مؤلفًا إنسانيًا بكل معانى الكلمة لأنه كرس عبقريته وقريحته للتعبير عن الإنسان ورغباته، وحاول الغوص فى أعهاقه وسير أغوار مشاعره الداخلية من حب وكراهية، غيرة وخوف، لذة وألم. ولهذا السبب نفسه كانت النساء فى مسرحياته - كها قد لاحظنا - يلعبن دور البطولة فى الغالب لأن مسرح يبوريبيديس فى جوهره هو مسرح العواطف العنيفة. والنساء هن الأقدر على التعبير عن مكنونات النفس، وهن الأكثر إظهارًا للإنفعالات بطبيعة الحال. وليس من الحكمة قبط أن نتهم يوريبيديس بأنه عدو المرأة، أو أن نصدق الروايات الأسطورية التي تقول إن النساء قد مزقنه إربًا إربًا بعد أن إشتد هجومه عليهن فلم يجدن من وسيلة لإسكات صوته سوى بقتله على هذا النحو الفظيع! كها أنه ليس من الصواب أيضًا أن نعتبر يوربييديس من أنصار المرأة، ولكنه فقط بالنسبة لهذه القضية وكل القضايا التي يعرض لها في مسرحياته - كقضية الدين مثلًا - كان دارسًا متأملًا وباحثًا متشككًا ليس إلا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يبوريبيديس جماءت نتيجة ليس اللا. ومن ثم فإن تهمة العداوة للمرأة الموجهة إلى يبوريبيديس جماءت نتيجة للسنة العادات والتقاليد السائدة في المجتمع الأثيني آنذاك، والتي لا تنظر بعين الرضا إلى المرأة التي تجرى سيرتها على السنة الرجال قدحًا أو حتى مدحًا.

444

ويستطيع الباحث المدقق لو قرأ مسرحيات يوريبيديس بعناية أن يضع يده على ملامع صورة مشرقة ومشرفة للزوجة الوفية. يسرسمها الشاعر بكلهات صريحة على لسان أندروماخي في «الطرواديات» (أبيات ٦٤٧ - ٦٥٦) إذ تقول:

دسواء اكان هناك ما يؤخذ على النووجة ام لا، فإن مجرد تغيبها عن البيت يجلب فى إثره سمعة سيئة. وهكذا فإننى تغليت عن أية رغبة فى فعل ذلك. وبقيت دائمًا فى بيتى. كها لم اسمح لدى بالنميمة الخبيشة الني تعشقها النساء، وإنما رضيت أن يكون لى عقل راجح لا يحكى إلا الحكاية الصادقة، وإحتفظت بلسانى صامتًا وبعينى خفيضة أمام زوجى، وكنت أعى جيدًا متى يجوز لى أن أغلب زوجى ومتى ينبغى على أن أخضع له وهو يغلبنى».

وفى مسرحية «أندروماخي» (بيت ٢٠٦ وما يليه) تقبول هـذه البسطلة مخساطبة هيرميوف الزوجة الفاشلة:

البه المست عقاقیزی السحریة التی تجعل زوجك یكرهك، بل إنه لفشلك أنت فى أن تثبتى أنك عون له. هنا یكمن سر الحب الوحید. لا... لیس الجهال یا سیدت، بل هی التصرفات الفاضلة التی تكسب قلوب أزواجنا».

وفى مسرحية د إفيجينيا فى أوليس، (بيت ٧٤٩ - ٧٥٠) وعلى لسان اجماعمنون يوجز يوريبيديس رأيه فى المرأة ولا سيا كزوجة بالقول التالى:

ه على الرجل العاقل أن يؤوى ف بيتم زوجمة نمافعة وطيبة، والا فعليه أن لا يتزوج قط،

صفوة القول إننا لا نقبل إنهام يـوريبيديس بعـداوة المرأة، لا لشيء إلا لأنـه حلل شخصيتها تحليلًا دقيقًا، وأوضح نقاط الضعف فيهـا. لأنـه في مقـابل هـذه الصورة السلبية رسم صورة أخرى إيجابية للمرأة الذكية والزوجة الفاضلة الوفية.

بيد أنه لم يكن غريبًا أن يتهم يوريبيديس في عصره يمختلف الإتهامات، وأن يكون هذا الشاعر المفكر والفيلسوف المتشكك موضع الريبة والإنتقاد من قبل

مواطنيه الأثينين، لأنه كان يسبق عصره بمراحل كثيرة. فلم يكن على وثام وإنسجام مع معاصريه، الأنه كان تقلعيًّا ثوريًّا في آرائه، متمردًا في كتاباته. ولـذلك لم يفز بالجائزة الأولى في المباريات المسرحية كثيرًا، بل إن رائعته «ميديا» لم تفسز حين عرضت إلا بالجائزة الثالثة أي فشلت فشلًا ذريعًا. وبما يخفف من دهشتنا أن نفس المصر كانت قد لاقته رائعة سوفوكليس «أوديب ملكًا». ويبدو أن الروائع لا تحظى حمًّا أو دومًا بالتقدير المناسب ساعة ظهورها وبين معاصريها الذين يتركون مهمة هذا التقييم الموضوعي للأجيال التالية. ولقد هاجم شعراء الكوميديا - وعلى رأسهم أريستوفانيس - يوريبيديس هجومًا لا هوادة فيه. ويمكن أن نلاحظ ذلك في مسرحية «الضفادع» على سبيل المثال. ولكن العصور التالية كانت تميل إلى يسوريبيديس وتفضله على الشاعرين التراجيديين الآخرين أيسخولوس وسوفوكليس. وبما يحكى في هذا الصدد أن الأثينين المسجونين في صقلية إستطاعوا بفضل إنشاد بعض أشعار يوريبيديس أن يحصلوا على إمتيازات خاصة من سجانهم! هـذا وقـد إتـكا الشـاعر الفيلسوف الرومان سينيكا على يوريبيديس أكثر من الشاعرين الآخرين. وبذلك شق يوريبيديس - أي عبر تراجيديات سينيكا - طريقه إلى مسرح عصر النهضة والعصور الحديثة (١٠٢) سابقًا في ذلك زميليه الآخرين. ولا أدل على شيوع مسرح يـوريبيديس من أن النصوص التي بقيت لنا منه تفوق عدد ما وصل من نتاج المؤلفين الأثينيين الآخرين مجتمعين. (١٠٣)

حقًا لقد أثارت التجديدات التى أدخلها يسوريبيديس على شكل ومضمون التراجيديا الإغريقية الشكوك وعدم الرضا فى بداية الأمر، فإعتبره معاصروه المعسبب فى إنهيار الفن التراجيدى. وإنقلبت الموازين وتبدلت المعايير فصار يسوريبيديس إبان العصر الهيللنستى - أى بعد حوالى عام ٣٠٠٠ حتى نهاية القرن الأول - هو أفضل الشعراء التراجيديين. ومنذ ذلك الحين أصبح يسوريبيديس فى المقدمة مسن حيث الشيوع والذيوع، وإن لم يخل الأمر من فترات هبوط وصعود فى شعبيته بين الحين والآخر. حتى أنه كان يعتبر أحيانًا رجلًا سيئًا ضل طريقه فى الحياة، فإنشغل بنظم الشعر التراجيدى وما كان ينبغى له أن يفعل ذلك. ولا شك أن هذا التيار الإنتقادى العنيف الذي يصحو أحيانًا ويخبو فى غالب الأحيان هو من تاثير هجمة

أريستوفانيس الشرسة على يوريبيديس في « الضفادع » بصفة خاصة، وإن كان البعض يعزو ذلك إلى القول بأن مسرحيات يوريبيديس التي وصلت إلى أيدينا ليست كلها من أعماله الممتازة. فهي وإن كانت تفوق في العدد مجموع ما وصلنا مسن نتاج الشاعرين الآخرين، أيسخولوس وسوفوكليس، إلا أن مسرحياتها الباقية هي أفضل ما أبدعا. فكأن القدر والتاريخ كانا يقفان بالمرصاد ليوريبيديس! ومن اليسير علينا أن نوضع عدم دقة أو وجاهة هذا الرأى الساذج. فنحن في الواقع لا نعرف عن يقين طبيعة المسرحيات المفقودة من إنتاج هؤلاء الثلاثة جميعًا، فكيف نوكد أن ما وصلنا هو أسوا أو أفضل عما لم يصلنا؟

ومن أهم الإنتقادات المسلطة على يوريبيديس أنه أفسد الـتراجيديا وأفقدها رونقها وجالها بما أدخله عليها من واقعية حطمت الهالة الأسطورية لأبطاله وشخصياته. وبما لا شك فيه أن هذه التهمة الباطلة تستند على شيء طفيف من الصحة، وهو أمر باعد بين الشاعر وأهل عصره اللين كانسوا يقلسون أبطال الأساطير، والذين كانوا قد شاهدوا أبطال أيسخولوس وسوفوكليس ذوى العظمة والأبهة. ولكن هذه التهمة نفسها التي تباعد بين يوريبيديس وعصره تقربه إلى نفوس الأجيال التالية، بل وإلينا نحن المحدثين الذين بالطبع لم نعد نشعر بأية قدسية تجاه الأبطال الاسطوريين. ولعل في ذلك ما يمكننا من تقدير مدى جسرأة يسوريبيديس المتمرد على معتقدات زمانه. وجدير بالذكر أن الواقعية اللموسة في مسرحياته ليست المعصر الإليزابيثي في إنجلترا. وإن كانت واقعية يوريبيديس الشاعر الإغسريق أكثر معملًا وأعمق فناً.

ومن أبرز الإنتقادات التي عانى منها يوريبيديس القول بأنه أظهر شخصياته أكثر تشبعًا بالشر بما هم عليه فى الأساطير، أو حتى أكثر بما تقتضى الواقعية الفنية. وقيل أيضًا إنه سلط الأضواء الساطعة على الجانب الوضيع للنفس البشرية. وما أسهل الرد على مثل هذه الإنتقادات، ويكنى أن نذكر أصحابها بأن يوريبيديس الذي قدم على المسرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى «هرقل مجنونًا» ومينيلاوس فى «هرقل مجنونًا» ومينيلاوس فى «هرقل السرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى «هرقل مجنونًا» ومينيلاوس فى «هرقل السرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى «هرقل السرح شخصيات شريرة مثل ليكوس فى «هرقل السرح شخصيات النادة الناسادرة

الكيستيس في المسرحية المسهاة بإسمها. وهو أيضًا الذي يقدم هسرقل في مسرحية وهرقل مجنونًا» بطلاً ذا عظمة وفضيلة لا ينكرهما ناكر عنيد. بل إن شخصيات يوريبيديس الشريرة ليست كلها من الشر الخالص. فياسون على سبيل الشال في مسرحية وميديا»، ذلك الرجل الذي أنكر الجميل وغرق في أنانيته المرذولية أظهر حنانًا أبويًا لا نظير له وحزنًا بالغًا ينفطر له القلب في المشهد الاخير للمسرحية بعد قتل ولديه. ولا شك أن هذا المشهد يكسب لياسون بعض العطف ويسترد له شيئًا من الحب، فهو على أقل تقدير ليس إنسانًا شريرًا أو كريبًا تمامًا. ونفس ميديا، تلك المرأة الغيور التي قتلت ولديها بيديها وبسبب الحب ليست أيضًا خالية مسن المشاعر النبيلة. ويكفي أن نتذكر أنها في الأساس المرأة التي ضحت منذ البداية بكل شيء من أجل حب زوجها. فهذا أمر يضمن لها تعاطفنا مسن اللحسظة الأولى. صفوة القول إن يوريبيديس يمازج ويزاوج بين الخير والشر، الحب والكراهية، النبل والحسة وهو يرسم شخصيات مسرحياته، وذلك طبيعي لأنه من أبجديات الفن التراجيدي السلم.

وقديًا قال أرستوفانيس إن تركيز يوريبيديس على العاطفة الجنسية في مسرحياته أمر لا يتفق مع وقار الفن التراجيدي. ولحسن حظ يوريبيديس أننا لا يمكن أن نقبل آراء أريستوفانيس هذه ولو تبنينا مقاييس ومعايير أثينا القرن الخامس نظسها. لأن إتهام أريستوفانيس لزميله يوريبيديس بإختيار «أساطير الحب الشاذ» وكذا «النساء الزانيات» و«الزيجات غير المقدسة» عن عمد هو إتهام مرفوض لسبب بسيط جدًّا وهو أنه ليس هناك أكثر شذوذًا في الأساطير من أسطورة أوديب المذي قتل أباه وتزوج أمه. ومن معطيات هذه الأسطورة خلق سوفوكليس رائعته - بل رائعة العقل البشري كها يرى البعض - «أوديب ملكًا». أما أولئك الذين لا زالوا ينتقدون يوريبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء، ينتقدون يوريبيديس لأنه يتناول دراسة العواطف الجنسية الحادة عند بعض النساء، والتلفزيوف والسينافي السائد في أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبيديس والتلفزيوف والسينافي السائد في أيامنا هذه. وليست هناك بين شخصيات يوريبيديس النسائية من هي أكثر حدة وشذوذًا من فايدرا في مسرحية «هيبوليتوس»، ولكن يوريبيديس من بداية المسرحية يوضح لمشاهديه وقرائه أن فسايدرا وقعست ضمية

تصارع الألهة، فهم الذين أصابوها بهذه الحب الشاذ تجاه إبن زوجها ولقد قاومت بشدة وفشلت. وكانت المربية هي التي كشفت أمرها، وفي النهاية إنتحرت فايدرا هربًا من الخزى والعار وفي ذلك تطهير لها ولسيرتها. ولكننا على أية حال لن نستطيع أن نرى مقدار ما بلله يوريبيديس من جهد ليبرر سلوك فايدرا أخلاقيًّا ودراميًّا إلا إذا قارنا هذه المسرحية بمسرحية سينيكا التي بها يقلد ويعارض هذا الشاعر الفيلسوف الروماني الأغوذج الإغريق أي مسرحية يوريبيديس. فلقد أصبحت فايدرا عند سينيكا إمرأة فاجرة منحلة لا تستردد في السير على طريق السرذيلة ولا تقاوم في إصرار إغواء شيطان الحب(١٠٠١).

وكما سبق أن ألهنا فإن تأثير يبوريبيديس على المسرح الأوربي منذ عصر النهضة يفوق تأثير أى شاعر تراجيدى إغريق آخر. ولا يتسع الجال للدخول فى تفاصيل هذا الموضوع ونشير فقط إلى تأثيرات يوريبيديس على ميلتون وراسين. ولقد كتب الأخير ثلاث مسرحيات مستوحاة من يبوريبيديس وهبى «أندروماك» و«إفيجيسي» و«فيدر». كما أثارت مسرحية يوريبيديس «ميديا» شاعرية بايرون. أما أعظم شعراء ألمانيا قاطبة أى جوته فقد كتب «هيلينا» و«إفيجيني» مستلها يبوريبيديس وفنه. وجوته هذا هو القائل إن كل الذين ينكرون عظمة يوريبيديس ليسوا إلا بؤساء يرثى لهم بسبب عجزهم عن إستيعاب سر عظمته، أو هم دجالون لا ضمير لهم يريدون بهجومهم عليه أن يضخموا فى ذواتهم، وليس بوسعنا إلا أن نعترف لهم بأن هذا الهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً فى أن نعطيهم حجاً أكبر بكثير عما يستحقون فى المهجوم من جانبهم قد نجح فعلاً فى أن نعطيهم حجاً أكبر بكثير عما يستحقون فى

وجدير بالتنويه أن شعراء الثالوث الـتراجيدى الخالد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس قد تعاصروا، ولكنهم بشخوصهم وطبيعة فن كل منهم ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة. حتى أن ناقدًا مرموقًا مثل كيتو وصل به الإقتناع بـذلك الإختلاف فيا بين الشعراء الثلاث إلى حد أنه إقـترح تسمية مسرح أيسخولوس بـالتراجيديا القديمة ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى أما مسرح يـوريبيديس فقـد سماه بالتراجيديا الحديثة (١٠٠٥). وذلك على نسق مراحل الكوميديا الثلاث.

## الفضل الثالث

## الكوميديا

## بين الميلاد السياسي والإستغراق الذاتي

## ١ - أريستوفانيس من الكوميديا القديمة إلى الوسطى

لم يحدد التقسيم السكندري إلى كوميديا أتيكية «قديمة» وكوميديا «وسطى» و ﴿ حديثة ﴾ سنة معينة تفصل بين كل فترة وأخرى، فهـو تقسيم يقـوم على أســاس التطور الذي طرأ على شكل ومضمون الكوميديات. بيد أن بعض النحاة المتأخرين قالوا إن الكوميديا الوسطى تقع في الفترة بـين عــامي ٤٠٤ و٣٣٨ (أو ٣٣٦ أو ٣٢١). ومن المستحسن أن نحدد فترة الكوميديا القديمة بالفترة الواقعة بين القرن الخامس وأواثل الرابع. وهكذا نلاحظ تداخل تواريخ الفترتين وهـو حـال التــاريخ الأدبي بصفة عامة، إذ لا يعترف بالفواصل القاطعة المانعة. بدأت الكوميديا القديمة إذن قبل منتصف القرن الخامس بالشاعرين الأثينيين كراتينوس (حوالي ٧٠٥ -حوالي ٤٧٣)، وكراتيس الذي فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام ٤٥٠. وتتميز الكوميديا الوسطى بإنحسار دور الجوقة وإختفاء البراباسيس أى الخطاب المباشر (أنظر فيا يلي). وبدلاً من أن تساهم أغاني الجوقة في تبطوير الحدث الدرامي كها كان يحدث في الكوميديا القديمة التي سنتحدث عنها بالتفصيل بعد قليل، أصبحت هذه الأغاني في الكوميديا الوسطى والحديثة بمثابة فواصل (embolima) بـين المنــاظر. وبلغ الأمر إلى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمـة الجـوقة (chorou) مـكان هـذه الأغاف، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحية مهمة وضع الأغاف التي تسروق لهم. ويضاف إلى هذه التغييرات الشكلية تغييرات أخرى في المضمون، إذ أن 444

التلميح (hyponoia) حل محل النقد الصريح والهجاء علانية. وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والأسطورية. وتعد الكوميديا الوسطى مرحلة تحول وإنتقال إلى الكوميديا الحديثة التى تنتمى إلى الشطر الأخير من القرن الرابع، وهي تصور حياة المجتمع الهيللينستى الختلف تمامًا عن المحتمع «البوليس» (Polis) أى «المدينة - المدولة» أو «دولة المدينة» إبان العصر الكلاسيكي.

أما إذا أردنا أن ندلل على مدى صحة القول بأن الكوميديا القديمة كانت مرآة عصرها فإننا نورد ما يحكى. أى أن طاغية سيراكوساى (سراقوصة) ديـونيسيوس الأول (٤٣٠ - ٣٦٧ تقريبًا) أراد ذات مرة أن يعرف كل شيء عن النظام الأثيني شعبًا وحكومة، فطلب من أفلاطون أن يمده بالمعلومات الضرورية، فما كان من الأخير إلا أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفائيس. فالكوميديا القديمة، رغم نكاتها التقليدية وأسلوبها الساخر ونقدها الكاريكاتيرى السافر، تصور ظروف العصر والمجتمع اللي نشأت فيه، فهي مستوحاة من مشاكل أثينا إبان الحسروب البلسوبونيسية وما بعدها. وخلف الشخصيات الماجنة والاقنعة الكوميدية غريبة الشكل والمواقف المضحكة والمصطلح اللغوى التقليدي أو المألوف وتفنن الشاعر الفذ تكمن صورة حية مرسومة بالألوان الطبيعية لحقائق الوضع الأثيني. وهي صورة فريدة لم تشكرر في أي زمان أو مكان آخر. وجدير باللكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعاتها من الأساطير، ومن ثم تتميز على التراجيديا بإتساع الجسال أمامها لمعالجة الاحداث المعاصرة معالجة مباشرة متانية، بدلًا من الإشارة المتعجلة أو العبارة الرمزية الموجزة. نعم فلقد حاول شعراء الكوميديا علاج بعض الأمراض الإجتاعية كشغف الأثينيين الشديد بإقامة الدعاوى القضائية والإختلاف إلى الحساكم. بل لقد أصبح المسرح الكوميدى نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والإتجاهات الفكرية ذاعها، لا من باب السخرية والتندر فحسب بل من أجل المناقشة والتحاور، اللى شارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية والحكمون والجمهور من ناحية أخرى، ولقد كان هذا الجمهور متقلب المزاج، يتموج بين التصفيق الحاد والصفير المستهجن والضبحك الباسم والمقاطعة الفظة المثيرة للشغب والضجيج.

على أننا في الكوميديا القديمة نجد الشخصيات والأحداث غير حقيقيين أو فوق الحقيقة، أي بعبارة أخرى لا يمكن تصور وجودهما الفعلى، ولكن الأساس الذي تقوم عليه الأمور أو الذي نشأت منه المواقف الكوميدية ما هو إلا «الواقع الفعلي» نفسه أي الحياة السياسية والإجتاعية في أثينا. ولعل هذا التناقض العجيب بداخل مضمون الكوميديا القديمة من أكثر الأشياء التي تدهشنا وتشدنا إليها بقوة. ونعيني المزج بين أقصى الحقيقة واللاحقيق، والجمع بين الحياة الواقعية الملموسة وخيسال الحكايات الخرافية. وعلى ما بين هذين العنصريسن مسن تنساقض إلا أنها عنسد أريستوفانيس بمثلان إلتقاء رومانتيكيا بين سمتين جوهريتين في فــن شـــاعـر الــكـومـيديا. فتريجايوس في مسرحية (السلام) (عام ٤٢١) يمتطى صهوة خنفساء عملاقة متجهًّا بها إلى الفضاء لكى يحضر ربة السلام من السهاء، ولكنه في إطار هذه الصدورة المفرطة في الخيال لا ينتمي إلى عالم الأساطير، وإنمـا هــو في المسرحيــة أولًا وأخـيرًا رب اسرة (paterfamilias) بسيط وصاحب مزرعة كروم، أي أنه جزء حي من الواقع الأثيني المعاصر للشاعر. ويقال نفس الشيء عن ظهور الجوقة المفساجي في السهاء بمسرحية «الطيور» (عام ٤١٤)، حيث لا يعـرف الشـاعر نفسـه ولا جمهـوره كيف إنتقلت إلى هناك وبأية معجزة ا وفي الحقيقة فإن دمدينة السطيور، تعسد تجسيدًا ملموسًا لعالم أريستوفانيس المفرط في الخيال ولكن البشر الذين تصادفهم هناك هم أنفسهم الأثينيون بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم. وهكذا نجد في الوهم والخيال، وتزواجا بين الحقيقة وضدها وذلك في صدورة واحدة متجانسة الأشكال ومنسجمة الألوان والظلال.

وهذا يعنى أن الكوميديا الأثينية القديمة تعطى لنا صورتين لحياة المجتمع الأثيني إحداهما خيالية مصطنعة تهدف إلى خلق الجو الكوميدى وتصور الأمور في حال أسوا عا هي في الواقع (in deteriorem). والأخرى هي الصورة البسيطة التلقائية التي لم يعمد المؤلف إلى رسم خطوطها، ولذا فهي أقرب ما تكون إلى الحقيقة الواقعية، لأنها ليست إلا إنعكاسا للظروف الاجتاعية والسياسية السائدة، ولسكن الشاعر بعبقريته الكوميدية الفذة إستطاع أن يربط بين خطوط الصورتين ويوحد بين الواقعي

440

وغير الواقعى فيهما، بحيث أن المحصلة النهائية هى صورة واحدة للمجتمع الأثيني، ولكنها صورة فريدة لا يصح أن نطلق عليها إسما سوى «الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية».

وهذه الخاصية التي تتميز بها مسرحيات اريستوفانيس من شانها أن تلق أعباء جديدة على عاتق نقاد ودارسي هذا الشاعر عندما يشرعون في قراءة أو تفسير أية فقرة منه، إذ يصعب في الغالب تحديد أين تنتهي الحقيقة ومتى يبدأ الخيال وتنطلق سهام السخرية. وإذا كان سر فن أريستوفانيس يكن في مزجه لعنصرين متناقضين في إطار صورة واحدة متجانسة، فإن ذلك قد أدى بدوره إلى أنه أصبح من المقبول والمقنع عند أريستوفانيس فقط أن نرى أناسًا لا قيمة واقعية لهم بيد أن بوسعهم قلب النظام الكوني رأسًا على عقب، فها هو بيثيتايروس في مسرحية «الطيور» وها هي براكساجورا في «برلمان النساء» من بسطاء النساس ولكنها يزعان أنها مصلحا الكون، وأنها يهدفان عن طريق جنونها المبقري إلى تغيير النظم السياسية والإجهاعية التقليدية الموروثة ويعتنقان أفكارًا طوباوية (مثالية) متطرفة. لقد كان على الشاعر الكوميدي أن يقف على أرض الواقع المألوف لدى جهوره قبل أن ينطلق به علمةًا إلى ما هو غير مألوف أو واقعي أي في عالم الخيال، وبدأ بلغت الكوميديا القديمة على يد أريستوفانيس شأوا لم يكن ليدركه أي فين آجر مين فنون الأدب الإغريق.

وغنى عن القول أن حديثنا عن الكوميديا القديمة هـو حـديث عـن فـن اريستوفانيس والعكس صحيح أيضًا. لأنه فيا عدا الإحـدى عشرة مسرحية الـنى وصلت إلى أيدينا كاملة من أعمال هذا الشاعر لم يصلنا من الكوميديا القديمة شيء يذكر سوى شفرات متناثرة. وهكذا يمكن القول بأن معلوماتنا عن الكوميديا القديمة ليست كاملة، فهي تقوم على ما يرد هنا أو هناك لدى الكتاب القدامي الماصرين أو اللاحقين لها. فنهم نعرف على سبيل المثال أن بعض الكوميديات لم تكن كها هو الحال في مسرحيات أريستوفانيس ذات طابع سياسي، ويبدو أن الشاعر كراتيس - سالف الذكر - هو خالق الكوميديا القائمة على موضوعات شحصية خاصة أو قصص خيالية بحتة، ونهج نهجه الشاعر فيريكراتيس (كسب أول جوائزه فيا بين

علمى ٤٤٠ و٤٣٠) وآخرون. بيد أن معظم أقطاب الكوميديا القديمة وروادها كانوا شعراء سياسين بالدرجة الأولى. ونعنى بصفة خاصة الشالوث السكوميدى الخالد كراتينوس - الذى سبق أن أشرنا إليه - إيوبوليس (حوالى ٤٤٦ - ٤١١) وأريستوفانيس.

كان على الشاعر الكوميدي - السياسي - أن يكون متجاوبًا مع الأحداث المعاصرة، مما حتم عليه أن يضيف إلى النص المسرحي أو يحدَّف منه ويعدل فيه حتى اللحظات الأخيرة قبل العرض مباشرة إذا إقتضت السظروف. ذلك أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الإجتماعية وآثار الحسرب والهزيمة وحركات التغيير الإجتاعي والفكرى ومشكلة الزعامة السياسية. ولقد واجمه الشاعر السياسي القديم بعض المخاطر والمحاذير وهو يتعرض بالنقد للحكام والقادة، وهمي مخاطر ومحاذير واجهت أريستوفانيس الشاعر الشاب عندما قدم مسرحية «السابليون» (عام ٤٢٦) فأقيمت عليه دعوى القذف ووجهت إليه التهمة أمام «مجلس الشعب» على يد كليون الزعيم السياسي (انظر فيا يلي)، الذي إدعى أن الشاعر قد عاب في الحكام وأساء إلى الدولة في حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحي. ولكن الشاعر عاود الهجوم على كليون بعنف أشد بعد ذلك في مسرحية «الفرسان» (٤٧٤)، التي لا بد وأن كليون نفسه قد شاهدها متخذًا مقعده في الصف الأول من المسرح، والذي كان يخصص لعلية القوم والمكرمين من أبناء المدينة وضيوفها. وفي هذه المسرحية يصور الشاعر الشعب الأثيني تحت زعامة كليون كرجل عجوز أبله وخرف. ونحن نعرف أن الأثينيين لم يكونوا ليسمحوا لشعراء الكوميديا بالسخرية من الشعب ولا بالإساءة إليه بأى شكل من الأشكال، لكنهم كانوا لا يرون غضاضة في أن تستهدف السخرية الأفراد. ومن الملاحظ مع ذلك أن حرية شعراء الكوميديا في النقد السياسي لم تكن مطلقة بغير حدود. ومن الغريب أن بريكليس العظم رمز الديموقراطية الأثينية كان أول من فرض نبوعًا من « الرقابة » عام ٤٤٠. وذلك عقب أحداث ثورة أهالي جزيرة ساموس الخطيرة (١٠٦). وفي عام ٤١٥ حاول شخص آخر يدعى سيراكوسيوس (؟) أن يعيد الكرة(١٠٧). ومن جهة أخرى فإن سلوك كليون سالف الذكر يوضح أنه كان بوسع أحد المواطنين أو أي عضو من أعضاء «مجلس الشعب» أن يوجه الإتهام إلى أى شاعر كوميدى محجة الإضرار بالمصلحة العامة وكان مجقدوره أن يستدعيه أمام القضاء. هذا وقد جرت محاولات عدة لإصدار تشريعات تهدف إلى الحد من الهجوم على الأشخاص بالإسم (onomasti komodein)، كما يحدث على سبيل المثال في مسرحية «السحب» عندما يهاجم أريستوفانيس سقراط الفيلسوف، وفي مسرحية «النساء في أعياد التيسموفوريا» التي فيها يهاجم شاعر التراجيديا المعروف يوريبيديس.

ومع ذلك فإن مثل هذه الحالات الإستثنائية تـؤكد القاعدة العامة أى الحرية الكبيرة التى تمتع بها الشعراء الكوميديون. فلم يحدث فى أى مكان غير أثينا ولا فى اى عصر سوى عصرها الذهبى أن هاجم الشعراء الكوميديون وسخروا علانية من بعض القادة السياسيين مباشرة وبالإسم. ولا يرجع السبب فى ذلك إلى إتساع أفق الأثينيين وتمتع الهبتمع الأثينى بروح السخرية والدعابة فحسب، وإنما لأن الكوميديا أيضًا كانت تشكل جزءًا لا يتجزأ من حياة وتكوين الشعب الأثينى نفسه. ولذلك فإن الدعوى التى يقال أن كليون أقامها على أريستوفانيس إستندت إلى أساس وجود أجانب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر مسن النظام السياسى الأثيني. لقد كان جمهور المتفرجين من الشعب الأثيني يتكون من نفس الأفراد الذين يشكلون و بجلس الشعب ع. ولا مراء فى أنه قد شهد المباريات نفس الأفراد الذين يشكلون و بجلس الشعب ع. ولا مراء فى أنه قد شهد المباريات المسرحية أحيانًا - ولا سيا تلك التى تقام إبان مهرجانات ديونيسوس الكبرى بعض الأجانب من الحلفاء وغيرهم من الزوار. ولكنهم فى مجموعهم كانوا قلة تذوب وسط الآلاف العديدة من الأثينين أهل المدينة الأصليين.

يرجع أصل الكوميديا كها هو واضح من إسمها (السدّى يجمع بسين كلمسة «كوموس» komos بمنى «إحتفال أو موكب ريق صاخب ومعربد» وكلمة «أودى» معنى «أغنية») إلى الأغانى والرقصات التي كانست تسؤدى فى أنحساء السريف الإغريق إبان موسم الحصاد، ولا سيا قطف الأعناب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الحمر. وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحي من إحتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات فهو إذن جزء لا يتجزأ من الحيساة فى دولة المدينة، ولقد لعب هذا العنصر ساي شعبية هذا الفن سهرورًا أساسيًا فى تشكيل السكوميديا

وتطورها. فغالبًا ما يشير الحوار في إحدى الكوميديات أو أغنية الجوقة في أخرى إلى المتفرجين كطرف يشارك في الأحداث. وبعبارة أخرى كان لجمهور النظارة دور مهم في رسم خطوط الحدث الدرامي في الكوميديا، لأنه من أجل هـذا الجمهـور كان الشاعر يحاول جاهدًا شرح وتفسير بعض الأمور الغامضة لتقريبها من أذهان الأفراد العاديين وعامة الشعب. وكان جمهور المتفرجين مع ذلك يظهر في الكوميديا الإغريقية أحيانًا على أنه الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين فيأت رأيهم ليحسم الخلافات، إذ يعرفون أمور الدنيا على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحيانًا في ذهول كالبلهاء. وإذا كان اللوم قد وجه أحيانًا إلى يوريبيديس لتقديمه نماذج من الحياة الشعبية، فإن مثل هذا النقد لا يمكن توجيهه إلى الشاعر الكوميدى لأن فنه ليس إلا قطعة من الحياة الشعبية نفسها. وإذا أردنًا أن نضرب أمثلة على إشتراك جمهـور النظارة في الحدث الكوميدي فلدينا الكثير. هاك عجوز شمطاء تشكو مر الشكوي من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير - أي الجمهور (راجع « الفرسان » بيت ١٣١٦ وما يليه ودبلوتوس، ١٠٦١ وما يليه). وتسأل الجوقة بائع السجق «أترى هذا الجمهور فوق المقاعد؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعًا» («الفرسان» ١٦٣ وما يليه). ويتبارى منطق الحق ومنطق الساطل في مناظرة - أو مساجلة - أدبية عنيفة أمام جمهور المتفرجين (والسحب، ٨٨٩ وما يليه) بهدف إشراك هذا الجمهور في الحكم على السوفسطائيين.

ونتيجة للتنافس المحتدم بين شعراء الكوميديا الذين يقدمون أعهالهم للعرض في مباريات مسرحية نجد عادة ملح الذات شائعة في المسرحيات الكوميدية التي وصلت أيدينا. وللسبب نفسه نجد أيضا عادة التهجم على الشعراء المتنافسين والتملق أو التودد إلى المحكمين. ولم تظهر هذه العناصر كلها إلا لانها كانت عببة إلى قلوب جماهير المتفرجين، الذين أصروا على وجود مثل هذه الإشارات الشخصية والادبية في الكوميديا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى إهتام الجمهور بالشاعر والمباريات المسرحية والممثلين، وعلى مدى تورطه في العملية المسرحية برمتها. لقد كان الشاعر واحدا من الشعب وكان الفن المسرحي من شان كل فرد من أفراد المجتمع الاثيني كله لانه جزء من حياة المدينة.

كان الشاعر يطلق نكاته ﴿ وقفشاته ﴾ على بعض المتفرجين، وربما ينتـق بعض شخصيات الجمهور قبيحى الشكل أو المشوهين ليكون موضوع السخرية ومشار الضبحك، فهذه دعجوز شمطاء كانست أضسبحوكة الشسلالة عشر ألف متفسرج، (د بلوتوس ، ۱۰۸۲ وما يليه). وكثيرا ما يوجه الشاعر نقده للجمهور نفسه كان يقول: ﴿ إِنَّ أَعْرِفَ بِعَضَ الْأَصْدَقَاءَ الَّذِينَ يَصُوتُونَ فَ سَرَعَةً بِلَهَاءً وَهُم يَجِهَلُونَ أَشر ما يتخلمون من قرارات؛ (( برلمان النساء؛ ٧٩٧ وما يليه). حقا إن التملق كان من نصيب أفراد الجمهور في بعض الأحيان. بيد أن هناك فقرات لا نعرف إن كانت تعنى مدحا أو قدحا كتلك الشذرة (رقم ٣٢٣) التي يقول فيها كراتينوس «هلم أيها الجمهور يا من لا تضمحكون للفكاهات فور سماعها وإنما تنتظرون إلى اليسوم التالى! انع ياخير من حُكُّم في فني ا ولدتكم أمهاتكم للهـرج والمرج الـذي تحـدثونه فـوق مقاعدكم ،. وفي شذرة أخرى مجهولة المؤلف يعتبر نماظمها تمرك الحكم على جمال مسرحيته لتصفيق السوقة أمرا مشينا (شذرة ٥١٨). وقد يتحول الجمهبور الساذج غير الواعي بقدرة قادر إلى جمهور ذكى حصيف الرأى إنه هو بالطبع صفق للشاعر وحكم لصالحه أي ليفوز بالجائزة («السحب» ١٨٥ وما يليه، «الفرسان» ٢٢٨ و ٣٣٣). ويصل الأمر ببعض الشعراء إلى حد أن يصوروا الجمهور «مشاهدا مشاليا» متوقد الذكاء ألمعياء ثقيفا لقيفاء يلتقط النكات بسرعة، ويستوعب أعـوص السوادر وأشد الإيحاءات إبهاما.

وبصفة عامة - كيا سبق القول - يشبه تكوين جمهور الكوميديا الأتيكية القديمة تكوين و بجلس الشعب الأثينى. ولذا نجد الشاعر الكوميدى يخاطب المتفرجين بنفس أساليب خطباء المجلس. ويبلغ التفاعل بين الشاعر والجمهسور إلى حد أن الحطاب يتجه مباشرة من جانب الشاعر إلى جمهوره، إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار أو في أغاني الجوقة أو في البراباسيس، يُعلب إلى الجمهور في كثير من الأحيان أن يصيخ السمع ويركز الإنتباه. ويؤخذ رأيه في الشخصيات التي تمشل على المسرح وهل تروق له أم لا، وما إذا كان يرغب في مشاركة والسطيور» - على المسيل المثال - حياة المتعة والإنطلاق، ويسال كذلك أن ينزود الخادم الذي يرعى خنفساء الروث بأنف مسدود (والفرسان» ٢٦ وما يليه، والطيور» الحرو وما يليه،

«السلام» ۲۰ و ۱۵۰ وما يليه). وتحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذي يقدم الجيد والجديد قولا وفكرا («الزنانير» ۱۰۵۱ وما يليه). وتأتى الدعوة التقليدية في نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور في الولاية العامة الصاخبة. وبالطبع فإن هذه الدعوة التي ترد في كل المسرحيات - (راجع على سبيل المثال «السلام» ١١١٥ و ١٢٥٨ ومايليه، «برلمان النساء» ١١٤٠ وما يليه) - ينبغي الا تؤخذ مأخذ الجدا على أية حال فلقد نجح شعراء الكوميديا القديمة في خلق جو تفساعل وإنسسجام متبادل بين الجمهور والمثلين والجوقة، وهو ما يجلم بتحقيقه أتباع المسرح الملحمي في أيامنا هذه إذ يدعون إلى تحطيم الحائط الرابع (١٠٨٠).

وتتكون المسرحية الأريستوفانية من ستة أجزاء هي:

البرولوج (prologos) وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوقة ويعسرض فسكرة وموضوع المسرحية.

۲ - البارودوس (parodos) أى أغنية الجوقة أثناء دخولها الأوركسترا، وهمو المكان الدائرى المخصص لها بالمسرح وتؤدى فيه الأغان الأخرى ولا تستركه إلا فى نهاية المسرحية.

٣ - الأجون (agon) أى دمناقشة جدلية» أو دمباراة كلامية» أو دمناظرة» بين فردين حول نقطة شائكة هى الموضوع الرئيسى أو محور المسرحية ككل. وتحتدم هذه المناقشة أحيانا وتصل إلى حد المشادة أو الإشتباك الكلامى، المضحك بالطبع.

\$ - البراباسيس (parabasis) وهو الجزء الذي فيه «تتقدم الجوقة إلى الأمام» أو «تأخذ جانبا» لتخاطب الجمهور مباشرة بإسم الشاعر، ولقد تطور هذا الجزء من الكوموس الأصلى حتى أصبح محور الكوميديا، وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحي وللإندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة والجمهور من جهة أخرى، أو بين الصالة والخشبة بلغة النقد المسرحي في عصرنا، وجدير باللكر أن البراباسيس قد تضاءل دوره في الكوميديا رويدا رويدا حتى إختسني تماما في الكوميديا الوسطى والحديثة كما سبق أن ألحنا.

٥ - عدد من ما يمكن أن نسميه «الفصول» (epeisodia) وهسى المشاهد

الحوارية التي تفصل كل منها عن الآخر أغان الجوقة التي تؤدى في الأوركسترا.

ومن الملاحظ أن الحدث الدرامي في الكوميديا القديمة يتضمن أحداثا خيالية، كما يلاحظ أن الشاعر لا يكترث بقيسود الرمان أو وحدة المكان كما يحدث في التراجيديا. فنجد المنظر يتغير بسهولة كبيرة دون أن ينجه عن ذلك يسالضه ورة إنكسار حاد في سير الحدث الدرامي. وتكثر الإشارات إلى الجمهور والمسرح ومناسبة العرض. ونحن في العادة أمام موقف خارق للطبيعة، كما يحدث مشلا في مسرحية « السلام » حيث يطير تريجايوس إلى دار الألهة في السهاء فوق ظهر خنفساء عملاقة من أجل تحرير ربة السلام من سبجنها وإحضبارها إلى الأرض. وهكذا تسأل الأحداث في الكوميديا القديمة وكأنها ترجمة اللغة الجسازية أو السرمزية إلى عمسل درامي، أو كأنها تشخيص للتصورات الخيالية الشائعة في أحداث مرثية وملموسة. وتتضمن هذه الأحداث مخلوقات غير طبيعية أي خرافية من كل لون وصنف، وفيها تتحادث الحيوانات والطيور والسحب كما يحدث في والحواديت، الشعبية. وتأتي نهاية الأحداث الكوميدية دائمًا مرحة، إذ تقام الولائم والإحتفالات الصاخبة، وذلك فها عدا مسرحية «السحب» التي تنتهي بحرق مدرسة سقراط. وقد لا تكون النهاية الكوميدية عضوية التكوين، بمعنى أنها قد لا تنبع بالضرورة من الأحــداث الســابقة. وعندثذ تأتى هذه الإحتفالات الصاخبة كوسيلة يلجأ إليها الشاعر ليغرق السؤال و وماذا بعد؟ ، في ضوضاء الموسيق والرقصات. أو ربما يهدف الشاعر إلى تنبيه المتفرجين إلى أن الهدف الأول والأخير من هذه العروض ليس إلا التسلية والتمتع في أعياد ديونيسوس إله الخمر وواهب الملذات! وكأن أريستوفانيس يريد من جمهوره أن لا ينسى نفسه أو يفقد وعيه، فيذكره دائمًا بأنه إنما يجلس في مسرح. وهذا بالضبط الأساس الذي تقوم عليه نظرية برتولد بريخت داعية المسرح الملحمسي والتغريب في القرن العشرين المران،

لا شيء على الإطلاق أكثر دلالة وأوضح برهانا على الجو الإجتاعى الصحى والحياة السياسية السليمة وإزدهار أثينا بصفة عامة فى منتصف القرن الخامس من الحرية شبه المطلقة التى تمتم بها شعراء الكوميديا القديمة. سخروا من كل شيء على

الأرض أو فى السهاء، هاجمواً القوانين، إنتقدوا سياسة الدولة وحملوا على زعهاتها ولم ينج من لسانهم حتى الآلهة. ولا يسمح الناس - فى العادة - لشعرائهم بمثل هذه الحرية إلا إذا كانت الثقة تملأ قلوبهم. الثقة بأنفسهم وإيمانهم بنظامهم الجمهورى وحمايته وحرية الفرد فى الجهر برأيه صراحة ودون أية مواربة فى ظل سيادة القانون وحمايته الظليلة. عندئذ يستطيع مواطنو مثل هذه الدولة أن ينتقدوا أنفسهم فى إطمئنان، وأن يسخروا من زعاتهم إذا ما إنحرفوا سواء فى حياتهم الخياصة أو سياستهم العامة. وكل ذلك حدث فى أثينا دون أن نسمع عن أية محاولة لتكميم الأفواه سواء فى أوقات الحرب والإنكسار. ونسرى فى ذلك المدليل الساطع والبرهان القاطع على مفهوم الحرية فى ظهل النيظام الأثيني السياسي - ديموقراطيا كان أم أوليجارخيا - إبان العصر الكلاسيكي. ومن هنا جاء قولنا بان الكوميديا القديمة هى أوضح برهان على عظمة أثينا.

ورب سائل يسأل عن المؤلف الدرامى الذى إستطاع أن يعبر عن الشخصية الأثينية تعبيرا دقيقا بحيث يقال إن هذه الشخصية وجدت نفسها بصورة كاملة في أعماله المسرحية أهو سوفوكليس أو أريستوفانيس؟ لا يسعنا إلا أن نجيب أنها هما الإثنان معا، فكلاهما مكمل للآخر. مسرحيات الشاعر الأول من جهة همى التعبير التراجيدى الجاد عن أثينا القرن الخامس في قمة إزدهارها. أما الثاني من جهة أخرى فهو لسانها الكوميدى الساخر إبان فترة بداية تأكلها حيث تسوالت عليها الحسن والنكسات السياسية والعسكرية.

ولد أرستوفانيس حوالى عام ٥٤٥ إبان عصر بريكليس الدهبي حيث إستتب الأمن والسلام. وفى عام ٤٢٧ عرض هذا الشاعر، أولى مسرحياته وكان حينذاك قد إنتهى عصر السلام بنشوب الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١. وأما عن العلاقة الوطيدة بين الشاعر والحياة الأدبية والسياسية فتنطق بها كل مسرحية من مسرحياته. وينبغى أن ننوه هنا بأنه من الخطأ أن نضع أريستوفانيس فى حزب من الأحزاب دون غيره.

الكوميديا السياسية \_كالمعارضة \_ تقف دائما في مواجهة الحكومة وواجبها أن تظهر نقاط ضعفها، اللهم إلا إذا كانت الكوميديا مجندة لخدمة أغراض النيظام

الحاكم فعندئذ تهبط إلى مستوى الدعاية. وتقع أغلب كوميديات أريستوفانيس تــاريخيا في الفترة التي أصبح فيها البناء الديموقراطي الأثيني هشا متصدعا بسبب الحروب والأخطار الخارجية وظهور نقاط الضعف الداخلية الكامنة في بنية هـذه الـديموقراطية نفسها. وهنا إستل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصدوبها إلى أهدافه. ولا يمكن لمراقب مدقق أن يعتبر أريستوفانيس عدوا للديموقراطية، ولكنه كان من عشاق القيم القديمة التي لا تقل أهميتها بالنسبة لتطور الشعوب عن أهمية القيم الجديدة التقدمية. ولم تسلم من لسان أريستوفانيس اللاذع أية طبقة من طبقات المجتمع أو أية طائفة من أصحاب المهن أو رجال الفكر وأرباب القلم. وتـآق هـزيمة كليون في مسرحية «الفرسان»، لا على يد رجل قوى ذي بأس ووقبار، وإنما على يد أحد الأميين المتشككين الذي يهاجم كليون ويتغلب عليه فها يعتز به الأخير، إذ كان أكثر منه خسة وضعة بحيث أمكنه أن يبزه في أساليبه الملتوية. ولم يسقط ضحية لتعاليم سقراط السوفسطائية (هكذا يرى أريستوفانيس!) في «السحب» سوى رجل غبى أبعد ما يكون عن الأمانة ويريد التملص من ديونه. وفي المباراة الكلامية التي تجرى في نفس المسرحية بين منطق الحق ومنطق البياطل ينتصر الأخير. وفي « النساء ف أعياد النيسموفوريا » ينتصر يوريبيديس في النهاية ولكن بعد أن يسخر منه الشاعر طوال المسرحية، ويسدور الصراع في «الضفادع» بسين أيسمخولوس ويوريبيديس مما يضع الإله ديونيسوس نفسه في موقف لا يحسد عليه، وقبد يعجب الحدثون بإمرأة جريثة مثل ليسيستراق في المسرحية المسهاة بإسمها، ولكن أريستوفانيس وجمهوره قد وجدا فيها بالقطم ما ينافي الطبيعة والعقل.

ويذكر علماء مدرسة الإسكندرية أربعا وأربعين مسرحية لأريستوفانيس. ولو أن بعضهم يرى أن أربعا منها ليست من يراع الشاعر نفسه وإنما هى منتحلة ونسبت إليه. ووصلنا إثنا وثلاثون عنوانا من هذه المسرحيات التى لم يصلنا منها كاملاً سوى احدى عشر مسرحية يرجع الفضل فى بقائها إلى أنصار اللهجة الأتيكية القديمة الذين إعتبروا أسلوب أريستوفانيس أنق صورة لها. ولكى نتمكن من الربط بين تطور فن أريستوفانيس والحياة فى المجتمع الأثيني سنلق نظرة سريعة على بعض أعاله ولاسها التي وصلت لنا نصوصها كاملة.

ومسرحية «المشتركون فى الوليمة» هى باكورة إنتاج أريستوفانيس وقدمت عام ٤٢٧. وفيها نرى أبا وقد ربى ولديه بطريقتين غتلفتين، إذ بعث الأول إلى مدرسة جيدة تربى الناشئة بالطرق التربوية القديمة، وأرسل الآخر ليتدرب على فنون الكلام فى مدرسة عصرية من تلك المدارس التى بدأت تنتشر فى أثينا مؤخرا، وها هو الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه وهما يتحاوران فى مساجلة قامت بينها تحت ناظريه، ومن هذه المساجلة نعرف إلى أى مدى هبطت الطرق التعليمية الحديثة بمستوى الشباب الذى راح ضحيتها، وجدير بالذكر أن أريستوفانيس سيعود إلى معالجة هذا الموضوع فى مسرحية «السحب» و «الزنابير».

وعرضت مسرحية الشاعر الثانية «البابليون» عام ٢٦٦ وفيها يهاجم أريستوفانيس الزعيم السياسي أو بالأحرى الديماجوجي (الغوغائي) كليون، ولقد تم عرض هذه المسرحية في أعياد ديونيسوس الكبرى التي تحضرها وفود تمثل جميع الدويلات حليفات أثينا. ولما كان أفراد الجوقة في هذه المسرحية يمثلون الحلفاء السذين كان عليهسم حسب مقتضيات الأحداث أن يلبسوا أقنعة العبيد والأسرى، فإن ذلك قد السار حفيظة الحاضرين من الحلفاء وزادهم إحساسا بالهوان والمرارة والنفور من السيطرة الأثينية المتسلطة. ونعلم من المؤرخ ثوكيديديس (٣٠، ٣٦) أن كليون كان قد طلب إصدار قرار بقتل أو إستعباد أهالي مدينة موتيليني (بجزيرة ساموس) بعد أن كان قد تم إخماد ثورتهم عام ٤٢٧. ولم يحل دون تنفيذ هذا القرار الطائش سوى تصميم بعض أعضاء «بحلس الشعب» الأكثر إتزانا وحكمة على إعادة النظر فيه تما أدى على هذا الهجوم الساخر في «البابليون» إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كها على هذا الهجوم الساخر في «البابليون» إلا أن أقام دعوى على أريستوفانيس كها سبق أن ألحنا. وهي دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها («الأخارنيون» بيت سبق أن ألحنا. وهي دعوى لم يستهن الشاعر نفسه بخطورتها («الأخارنيون» بيت

وللأسف لم تصل إلى أيدينا نصوص المسرحيتين السابقتين. أما أقدم مسرحية وصلتنا كاملة فهى «الأخارنيون» التي عرضت عام ١٢٥ في أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى. كان الأثينيون قد عانوا طيلة ست سنوات من ويسلات الحسروب البلوبونيسية التي خربت أراضى أتيكا الزراعية فنقص الغلاء وتفشى الوباء وحلت

روح الياس والقنوط بالأثينيين. والأخارنيون هم سكان « اخارناي » احد أحياء أتيكا الواقع على سفوح جبل بارنيس إلى الشهال الغربي من أثينا. وكان أهل هــذا الحيي من أشد الأتيكيين معاناة بسبب هذه الحروب، إذ إكتسحت جيوش العدو الإسبرطي أراضيهم عدة مرات. وبطل هذه المسرحية هو داعية السلام ديكايوبوليس السذى يحمل إسمه معنى « العدالة ». وهو فلاح أثيني جلس ينتظر إجتاع « بجلس الشعب » متحسرا على «أيام زمان» التي كان يسودها السلام والأمان. وهنا يظهر أحد أنصاف الألهة كمبعوث من قبل العناية الإلهية لكي يتفاوض من أجل إقامة السلام مع إسبرطة، ولكنه لسوء الحظ لا يملك نفقات السفر إلى هناك. ويعسرض ديكايوبوليس أن يمده بالنقود اللازمة شريطة أن تقتصر معاهدة السلام عليه وحده. وينجح نصف الإله في عقد المعاهدة بالفعل ويتمكن من الإفلات باعجوبة من قبضة الأخارنيين الذين غضبوا أشد الغضب لأن السلام لم يشملهم جميعا بظله الظليل. أما ديكايوبوليس فيحتني بمعاهدة السلام إذ يقيم موكبا يضم إبنته وخدمه! ويدور نقاش حاد بين ديكايوبوليس وأعضاء الجوقة أي الأخارنيين حول قضية الحرب والسلام، وهو نقاش يشترك فيه لاماخوس القائد العسكري. ويتعرض ديكايوبوليس للمحاكمة فيسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه. ولمكنه يستعير من مسرحيات يوريبيديس ما يجعل خطبته أكثر تأثيرا وإقناعا، وينجح فعملا في كسب تأييد الجوقة. وبعد البراباسيس ترد مناظر مختلفة تهدف إلى تصوير فوائد السلام الحدة.

وف عام 174 يقدم أريستوفانيس مسرحية «الفرسان» التى فازت بالجائزة الأولى في اللينايا، ويهاجم الشاعر بهذه المسرحية كليون المزعم الديماجوجي سالف المذكر والذي برز أيام الحروب البلوبونيسية ويعد من أكبر أنصار سياسة أثينا «الإمبريالية»، وبالتالى فهو داعية الحرب الذي كان يقف تحت شعار «الحرب برا وبحرا حتى تحقيق النعمر في البهابة»، وكان كليون في قمة نفوذه وقوته بعد إنتصاره العسكري السريع وغير المنوقع على إسبرطة في موقعة سفاكتيريا (أغسطس ٢٥٥)، وفي المسرحية نجد ديموسنسس وببكياس بمثلان صوره كاريكاتيرية للقواد الأثينين، يقومان بدور سائة ديموس (نشحيص «للشعب» الأثيني)، وهما يسخران من كليون الذي يسميه الشاعر

« البافلاجون »، ويصفه بأنه عبد وإبن دباغ جلود غنى ومحبوب ديموس (الشعب) الجديد، ومدلله لأنه يتزلف إليه بكل الوسائل. وتعلن النبؤات أن كليون سيفقد هذه الحظوة لدى ديموس يوما ما، لأن أحد باعة السجق وهو عبد مثله ولكنه يفوقه لؤما سيحتل مكانته هذه. وبالفعل يصل باثع السجق المنتظر ويعلم بما ينتـظره من حظوة لدى ديموس وبتأييد الفرسان له ضد كليون. ويدخل الأخير مهددا ولكن جوقة الفرسان تصده وتضربه وتحث بائع السجق على الوقوف في وجهه وتبدأ معركة حامية بينها. وتدور بقية المسرحية حول المنافسة بين السرجلين السديماجوجيين لكسب رضى ديموس عن طريق التملق والرشوة تارة، وتفسير النبؤات والسخرية من بعضها البعض تارة أخرى. تنتهى المنافسة بفوز باثع السبجق اللذى يتضبح في النهاية أن إسمه الحقيق هو أجوراكريتوس (المرموق في السوق العامة). وظن كشير من النقاد المحدثين أن عددا من الفرسان النبلاء هم الذين كانوا يلعبون دور أفراد الجوقة، وأنهم كانوا يمتطون صهوة الجياد المطهمة ويقومون بمناورات فخمة وحركات رشيقة. حتى جاء إناء (١١٠) أثرى من الأواف ذات الرسوم السوداء المكتشفة حديثا وقدم لنا صورة حية لمنظر الجوقة في هذه المسرحية. وفيه نرى رجالًا يلبسون أقنعــة تمثــل رؤوس الخيل ويحملون فوق ظهورهم رجالا آخرين هم الفرسان. وهكذا خيسب أريستوفانيس ظن كل النقاد بإستخدامه تقنية التنكر والرمز بدلا من تقديم خيول حقيقية على المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة الطبيعية في المسرح، كما كان سيفعل أتباع المدرسة التاسع عشر وآوائل العشرين) لو سنحت لهم فسرصة تقديم هدذه المسرحيسة الأريستوفانية.

وفى عام ٤٢٣ قدم أريستوفانيس «السحب» فى أعياد ديسونيسوس المكبى بالمدينة، فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعا. وقد حز ذلك فى نفس الشاعر وعكف على تنقيحها وصقلها فيا بين عامى ١٨٤ و ٤١٦. وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا القرن الخامس، وتدور هذه المسرحية حول موضوع صراع الأجيال أى التناقض بين القديم والجديد، فلدينا أب من الفلاحين البسطاء هو سترسياديس (المراوغ)، أما إبنه فيديبيديس فهو مسرف لانه يتشبث بتلابيب الحياة

الأرستقراطية وأساليبها التي ورثها عن أمه. فهو يضيع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل، وينام معظم ساعات اليوم ويترك شعره طويلا يتدلى على كتفيه. يرسله الأب لكى يتعلم لدى سقراط رعيم السوفسطائيين برأى أريستوفانيس الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع. ويهدف الأب بذلك إلى تزويد إبنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التي تراكمت عليه. ويتخرج الإبن من مدرسة سقراط سوفسطائيا متمرسا ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التي حصلها بأن يضرب أباه ضربًا مبرحًا ويثبت له بالبرهان أنه عق ف ذلك. ولم يجد الأب مناصا من أن يحرق مدرسة سقراط، فيشعل فيها النيران إنتقاما أو غيظا لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة. (١١١)

وفي مسرحية «الزنانير»، التي عرضت عام ٤٢٧ وفازت بالجائزة الثانية في أعياد اللينايا، يعود أريستوفانيس مرة أخرى إلى معالجة موضوع التناقض الفكري والتربوي بين الأب والإبن أو بين القديم والجديد. وهو الموضوع الـذي سبق أن تناوله في «المشتركون في الوليمة» و «السحب». ولكن الصورة هنا معكوسة فالإبن هـو الـذي يضيق ذرعا بأبيه الذي ضل الطريق وإنحرف. ونجد التناقض بين الطرفين ظاهرا في إسم كل منها كها هي العادة في كل مسرحيسات أريستوفانيس. فالأب يسمى « فيلوكليون » أي « الحب لكليون » ، أما إبنه فيسمى « بـ ديليكليون » بمعـني « الـكاره لكليون ١. ويعتبر الأب تجسيدا حيا للشعب الأثيني المولع إلى حد السخف بالتقاضي وإجراءاته التي بمقتها الإبن. فالمسرحية ككل تعتبر نقدا ساخرا لنظام محـاكم المحلفـين القضائية حيث كانت بضعة أبولات (أصغر عملة إغريقية) تدفع أحرا للمواطن الذي يحضر كمحلف أية جلسة من جلسات هذه الحاكم، مما سمح لقطاع كبير من المواطنين الأثينيين العاطلين بالإعتاد على هذا الأجر كمصدر رزقهم الأوحد. لقد حاول الإبن علاج أبيه من عشق الإجراءات القضائية بكل وسيلة. ويلجأ في النهاية إلى سجنه بالمنزل. لكن كبار السن من المحلفين ـ أعضاءِ الجوقة ـ يأتون إليــه في مناقشة ساخنة بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا وعيوب النظام القضائ. حيث يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنافع التي يحصل عليها هو شخصيا منه، بينا يبرهن بديليكليون على أن القضاة ليسوا إلا مطية الحكام اللذين يستغلون الدخل العسام المصالحهم الشخصية بدلا من إطعام الشعب الجائع، ويتحول أفراد الجسوقة عن موقفهم ويجبر فيلوكليون على أن يمارس هوايته برفع الدعاوى والسدفاع فيها بالمنزل ابدئا بقضية لابيس كلب المنزل الذى كان قد سرق قطعة من الجبن ا ويتعهد بديليكليون الآن بتربية والده إجتاعيا فيهلب من سلوكه ويهندم من ملابسه ويصحبه معه إلى الولائم والمآدب. ولكن النتائج لم تك قط حيدة لأن فيلوكليون صار مدمنا للخمور، مولعاً بالرقص والجون، يهين ضيوفه ورفاقه ويسلك سلوكا أخرق بصفة عامة. (١١١)

ولقد قلد راسين هذه المسرحية فى كوميديته الوحيدة بعنوان «المتقاضون»(عام ١٦٦٨م)، التى تسخر من التقاليد القضائية السائدة فى فرنسا القرن السابع عشر. إذ يقدم الشاعر صورة كاريكاتيرية للمتقاضين شيكانو والكونتيسة دى بيميس ويتهكم من جنون بعض القضاة مثل بيران وآندان.

وعندما قدم اريستوفانيس «السلام» عام ٢١١ في أعياد ديسونيسوس السكبرى بالمدينة كان واثقا من فوزها بالجائزة الأولى، حيث أن السزعيمين كليسون الأثيسي وبراسيداس الإسبرطي كانا قد إنتقلا إلى العالم الآخر وساد الإنجاء الحب للسلام في السياسة الأثينية. بيد أن هذه المسرحية التي تدعو للسلام لم تفز إلا بالجائزة الثانية. ويطل هذه المسرحية هو تريجايوس المواطن الأثيني صاحب مزارع الكروم الذي يعاني هو واسرته من نقص الأطعمة لإنتشار الحجاعة بسبب الحسروب، فيقسر أن يقلسد بيلميروفون بحصانه المجنح بيجاسوس في الأساطير. فركب خنفساء عملاقة من فوق جبل أيتنا متجها إلى السهاء طلبا للسلام وبحثا عن شيء يقتات به. وتنجح السحلة ويقابل تريجايوس الإله هرميس على بوابة السهاء، كما يقابل رب القتال بسوليموس (الحرب) الذي يتولى إدارة شئون السهاء الآن بدلا من زيوس رب الأريساب، الذي كان قد تنحي هو وبقية آلمة الأوليمبوس إحتجاجا على إقتتال الإغريق وسسلوكهم الشائن. وكان رب الحرب قد دفن ربة السلام في الجب وهو الآن يستعد لسحق كل الدويلات الإغريقية في الهاون! وبينا هو يبحث عن يد الهاون، كان تبريجايوس وكل الإغريق الذين إستدعاهم ولاسيا المزارعين قد رشوا هرميس وسسحبوا ربسة

السلام من الجب وعادوا بها إلى بلاد الإغريق. وتنهلل الوجوه إبتهاجا وتتعالى صيحات النشوة الصاخبة من كل جانب، فالمواطنون جميعا فيا عدا صناع السلاح يقيمون أفراح السلام ويعدون العدة لحفل زواج تريجايوس وربة السلام.

وعرضت مسرحية والطيور، عام ٤١٤ وفرازت بسالجائزة الثسانية في أعيساد ديونيسوس بالمدينة. وكان الأسطول الأثيني قد أبحر في طريقه لشن ( الحملة الصقلية ، عام ٤١٣ ، وكانت جماهير أثينا عشية قيام هذه الحملة قد عانت بعض القلق والاضطرابات النفسية، لأن كل معابد الهيرماى قد تهدمت في ظروف غلمضة. وهي عبارة عن مباني رياعية يقوم كل منها على أعمدة يعلوها تمثال نصف لمرميس ينتهي بعضو الذكر فاللوس (phallos). ويقام هـذا المعبد في العادة عند مفترق الطرق وأمام المنازل من باب التبرك وجلب الحظ. ولقد أخذ تهدم مثل هذه المعابد في الليلة السابقة على إقلاع الأسطول الأثيني متجها إلى صقلية على أنه فأل سيىء الطالع. وكان أريستوفانيس قد ضاق ذرعا بموضوع الحرب وسثم التحدث عن ويلاتها، ولا سيا بعد حصار جزيرة ميلوس على يــد الأثينيــين عـــام ٤١٥/٤١٦ وإخضاعها بقسوة بلغت حد الهمجية، فتحول الشاعر عن الموضوعات السياسية الواقعية إلى بناء «مدينة فاضلة» طوباوية تقوم على الأحلام المشالية. فقد بئس كل من بيثيتايروس (الرفيق المخلص) وإيو إلبيديس ( فو الأمال السطيبة ) من الحياة في أثينا ومتاعبها وآلامها. فخرجا للبحث عن تبريوس ملك طراقيا الأسطوري الـذي كان قد تحول إلى هدهد ليستشيراه عن أفضل الأماكن للعيش بعيدًا عن أثينا. وإقترح عليها تيريوس بعض المناطق ولكنها لم تـرق لها. وأخيرا وثبـت إلى ذهـن بيثيتايروس فكرة ذكية وهي دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه وسع أنصاره من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية في الفضاء. أسن هـــذا الموقـــع الإستراتيجي يستطيعون التحكم في الألهــة والبشر في آن واحــد، لأنهــم ســوف يسيطرون على طريق الإمدادات لكل من السلالتين. إذ يستطيعون إقتلاع البذور من الأرض من جهة، وإستباق الآلهة إلى إلتهام البخار المنبعث من طهمي أو شي اللبائح المقلمة إليهم من جهة أخرى. ويتردد أفراد الجوقة من الطيور بعض الوقت فى قبول مثل هذا الإقتراح الجرىء، ولكنهم سرعان ما ينقلسون متحمسين له

ويهرعون إلى وضع اللبنات الأولى لمدينتهم التي يتم بناؤها تحت إشراف بيثيتايروس وإيوالبيديس بعد أن إرتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة في الفضاء. وعندثذ يطرق أبواب مدينة الطيور زوار غير مرغوب فيهم، أولهم شاعر معوز جاء يترثم بقصيدة يثنى فيها على المدينة الجدنيدة وأهلها. ثم يظهر ميتون تاجر النبـ وات المنجـم الشهور الذي جاء ليضع خريطة مفصلة لشؤارع وطرقات المدينة. ويال حارس المدينة الجديدة بشخص إخترق الحدود، إنها إريس رسول زيوس وإبنته التي جماءت تستطلع أسباب عدم وصول الضحايا المقلعة على الأرض إلى أهل السهاء. ويطلب من إريس ـ ولأول مرة ـ إبراز «تصريح دخولها» المدينة وهو سلوك ضايق الربة ففيه مساس بكرامتها، مما إضطرها للعودة في حسرة واللموع تملأ مآقيها وهمي تشكو إلى والدها سوء المعاملة! وفي تلك الأثناء تفشي بين بني البشر الولع الشديد بعمالم الطيور، وصار الجميع يسعون للحصول على أجنحة لكي يتيسر لهم الإنتقال والإنضهام إلى «مدينة الطيور» المسهاة «نيفيلوكوكجيا» أي ما يمكن أن نطلق عليها «بلاد السحب والوقواق». وبالفعل يصل إلى المدينة كل من الشاعر الغنال كينيسياس (١١٣) والبطل المارد الأسطورى بروميثيوس وبطل الأبطال هرقل وبوسيدون إله البحر. ويتمكن بيثيتايروس من الإستيلاء على صولجان الحكم والحصول على باسيليا (المملكة أو الحكم) فيتخذها زوجة ويتربع على عرش كبير الألهــة وتجــرى الإستعدادات لحفل الزواج على قدم وساق.

أما مسرحية (ليسيستراق) فعرضت عام ٤١١، وكانت الحملة الصقلية المشئومة قد إنتهت بالفشل الذريع وبكارثة قومية زلزلت الكيان الأثيني كله. فبعد هذه الهزيمة عقدت إسبرطة - غريمة أثينا - معاهدة تحالف مع حاكم الولايات الفارسية في غرب آسيا الصغرى (الأناضول) تيسافيرنيس في صيف عام ٤١٢. وبهذه المسرحية يوجه أريستوفانيس النداء الأخير من أجل السلام، وهو نداء نصفه هزل ونصفه الأخر جاد نابع من أعماق قلب الشاعر الحب للسلام. فبعد أن فشل الرجال في إنهاء الحروب خطر على بال ليسيستراق (مُسرَّحة الجيوش) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور لكي يوطدن أركان السلام. وتوجه ليسيستراق دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البلوبونيسوس فيتوافدن إلى أثينا لمشاركتها تنفيذ الخيطة. وتقوم خيطتها على

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين عمن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسسوس إلى العمالم الإخر يفلجاً بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويورببيديس على عرش التراجيديا، وهي المباراة التي يطلب بلوتو إله العالم السفلي من ديونيسوس التحكيم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا في حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقلمها لنا أريستوفانيس في قالب تمثيلي رائع. وينتهي الأمر بأن بختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكي يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعني أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربحا كان يسرى في أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس (١٠٥).

يمثل النظر المسرحى عند أريستوفانيس بصفة عامة شارعا أثينيًا تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث وبرلمان النساء فجرًا، أى حوالى الساعة الثالثة صباحًا حيث لا نزال نجوم الليل متألقة فى صفحة السهاء. تقف على قارعة الطريق إمرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وبحسكة بشعلة وهاجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها والنشطة فى السوق العامة») زوجة بلييروس، الذى تركته نامًا وأتت مرتدية ثيابه وبحسكة بعصاه التى يتكىء عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى. وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل. وما الشعلة التى تحملها إلا لسدعوة بنات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كما سبق أن إتفقن فها بينهن. ها هسى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كها يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لضوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول وإنك تناجى الشعلة – تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنسا السطاهر، وتقسع عينساك أى الشعلة – تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنسا السطاهر، وتقسع عينساك أمي النابانا الجنسية. . . ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنسك لا تفشسين أسرارا» (أبيات ٧ - ١٦).

لقد ضاق النساء ذرعًا بتولى الرجال إدارة دفة الأمور في أثينا وقررن أن يذهبن

سواء أكانت مسرحيات أو روايات أم أفلامًا سينائية لا ترقى إلى مستوى الصراحة والمكاشفة التي يعالج بها أريستوفانيس موضوع الحرب والجنس في «ليسيستراني» (١١٤).

وعرضت مسرحية «النساء في أعياد الثيسموفوريا» عنام ٤١١ أو ٤١٠. أمنا أعياد الثيسموفوريا فهى مهرجانات دينية تقام تكريًا للإلهة ديميتير راعية الحاصيل الزراعية (لا سيا القمح) وخصوبة التربة، وتعقد في شهر أكتبوبر - نبولهبر أي في موسم بذر الحبوب، ولا يحضرها إلا النساء. وكن يقمن أثناءها بشعائر سمحرية القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح. وعلم الشاعر الـتراجيدى يوريبيديس أن النساء يخططن في هذه الإحتفالات للقضاء عليه، لأنه كان عدوًا للمرأة إذ كشف عن نقائصها وأظهرها في مسرحياته في صورة غير لاثقة. ويحاول بوريبيديس أن يقنع زميله شاعر التراجيديا المخنث أجاثون بأن يتنكر في زي النساء ويحضر هذه الأعياد النسوية لكى يدافع عنه أمام الحاضرات ولكن أجماثون يمرفض. وهنا يتقدم الشاعر الكوميدي صهر يوريبيديس منيسيلوخوس يعرض القيام بهذه المهمة. ويندس بالفعل في المهرجانات وعندما تلق بعض النساء خطبًا تندد فيها بيوريبيديس وتطالب براسه ينبري منيسيلوخوس للدفاع عنه. ولكنه لا يفلح إلا في زيادة السخط عليه ويثير الإشمئزاز والنفور بين المحتفلات. ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلسة إلى أعيادهن الخاصة هـذه. فيدور البحث عن الرجل المتخفى، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوحوس ويـوضع تحت حراسة مشددة. ويصل يوريبيديس في محاولة لإنقاذ صهره وبعد بعض المناظر الساخرة تنتهي المسرحية بعقد إتفاق بين هذا الشاعر الـتراجيدي والنساء. إذ يعمد يوريبيديس أن لا يتعرض للنساء بالنقد والسخرية في مسرحياته مرة ثانية في مقابل إطلاق سراح قريبه منيسيلوخوس، وتقبل النساء هذا الشرط.

وفازت مسرحية «الضفادع» عام ٤٠٥ بالجائزة الأولى. ومع أن موضوعها يتصل بالنقد الأدب إلا أننا نلفت النظر إلى أنه يدخل في بجسال السياسة أيضًا، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كل أوجه النشاط البشرى داخل مجتمع دولة المدينة الإغريقية. على أية حال فإن المسرحية تدور حول التراجيديا وكيف أنه بعد موت كل من أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس لم يعد في أثينا أي شاعر تراجيدي ذو

قيمة. فينزل ديونيسوس إله الخمر وراعية المسرح إلى هاديس لإستعادة أحد الشعراء التراجيديين البارزين بمن رحلوا عن الدنيا. وعندما يصل ديونيسسوس إلى العالم الاخر يفاجا بوجود مباراة أدبية ساخنة بين أيسخولوس ويوريبيديس على عوش التراجيديا، وهي المباراة التي يطلب بلوتو إله العالم السفل من ديونيسوس التحكم فيها. وينقد كل من الشاعرين أحدهما الآخر نقدًا ساخرًا ومريرًا في حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين يقدمها لنا أريستوفانيس في قالب تمثيل رائع. وينتهي الأمر بأن يختار ديونيسوس الشاعر أيسخولوس لكي يعود به إلى أثينا، وهذا لا يعني أن أريستوفانيس يقلل من شأن يوريبيديس. فنحن نعرف على النقيض من ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربها كان يرى في أيسخولوس الشاعر ذلك أنه كان أحد المعجبين به، ولكن ربها كان يرى في أيسخولوس الشاعر الأنسب لأثينا إبان أواخر القرن الخامس (١٠١٠).

يمثل المنظر المسرحى عند اريستوفانيس بصفة عامة شارعا الينيًا تظهر فى خلفيته واجهة منزلين أو ثلاثة منازل. وكالكثير من مسرحيات الشاعر تبدأ أحداث ابرلمان النساء، فجرًا، أى حوالى الساعة الثالثة صباحًا حيث لا تزال نجوم الليل متألقة فى مسفحة السياء. تقف على قارعة الطريق إمرأة رقيقة متنكرة فى ثياب رجل وبحسكة بشعلة وهلجة. إنها براكساجورا (ربما يعنى إسمها والنشطة فى السوق العامة») زوجة بليبيروس، الذى تركته نامًا وأتت مرتدية ثيابه وبحسكة بعصاه التى يتكىء عليها فى سيره ومنتعلة حذاءه اللاكونى، وتبدو عليها علامات القلق والإنشغال إذ تنتظر فى هذا المكان منذ وقت طويل، وما الشعلة التى تحملها إلا لسدعوة بنسات جنسها الأثينيات للتجمع الآن فى هذا المكان، كها سبق أن إتفقن فيا بينهن. ها هى براكساجورا وقد طال إنتظارها دون أن تظهر فى الأفق واحدة من حليفاتها. فوقفت تناجى الشعلة المتوهجة بأسلوب فضفاض كها يفعل أبطال التراجيديا فى مناجاتهم لشوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول وإنك لفوء القمر أو لقرص الشمس أو أية شخصية ربانية أخرى. فهى تقول وإنك أى الشعلة - تقفين فى حجراتنا وتشاهدين أسرار حبنا السطاهر، وتقبع عيناك أى الشاقبتان على ألعابنا الجنسية... ومع أنبك تعرفين كل ذلك إلا أنبك لا تفشين أسرارنا، (أبيات ٧ - ١٢).

لقد ضاق النساء ذرعًا بتولى الرجال إدارة دفة الأمور في أثينا وقررن أن يذهبن

متنكرات فى ثياب الرجال إلى «مجلس الشعب» (Ekklesia) خلسة لكى يتخذن من القرارات ما يمكنهن من الإستيلاء على السلطة. وإبتداء من البيت رقم ٣٠ حتى وعدر ألنساء فى الدخول واحدة بعد الأخرى فى مجموعات صغيرة وهن جميعًا عثلن أفراد الجوقة اللائى يتخذن طريقهن إلى الأوركسترا. ومن المحتمل أن عددهن الإجمالي هو إثنتا عشرة ويشكلن نصف الجوقة صديقات براكساجورا اللائى يقبطن داخل المدينة. أما النصف الأخر القادم من الريف فيبدأ فى المدخول بعد بيست وعندئذ يلتئم شمل الجوقة ويصبح عددها كاملاً.

ونعرف من الحوار الذي يدور بين براكساجورا وبقية النساء أنها خطة مبيتة سبق الإتفاق عليها في إحدى الأعياد النسائية المقصورة على بنات جنسهن، بلغ من اصرارهن على الخطة أن إحداهن تركت الشعيرات تنمو تحت إبطها بغزارة حتى صارت كالأيكة. وتستغل أحرى فترات خروج زوجها إلى السوق لتدلك جسمها بزيت الزيتون ثم تجلس تحت أشعة الشمس الحارقة طلبًا لإسمرار البشرة، ذلك أن السمرة أقرب إلى الرجولة! ولقد وضعن جميعًا لحسى مستعارة إلا أن إحداهن ظهرت أكثر أناقة من إبيكراتيس الملقب به احسامل السدرع» (سساكيسفوروس ظهرت أكثر أناقة من إبيكراتيس الملقب به حسامل السدرع» (سساكيسفوروس كالذرع الواقي (بيت ٦٠ وما يليه).

وفى بداية التجمع النسائى تلقى فيهن براكساجورا - زعيمة حركتهن - خطبة عصهاء عن برنامج الإصلاح المزمع تنفيذه. وتتناول النساء - وهن أعضاء الجوقة - فى حديثهن الغنائى أثناء سيرهن نحو «مجلس الشعب» صورة المستقبل. ثم يخلو المسرح بعد أغنية البارودوس بما يهيىء لظهور بليبيروس زوج براكساجورا الذى بدأت الشكوك تساوره فى زوجته التى سرقت ملابسه وخرجت بليل. ويخبره خريميس - القادم من إجتاع مجلس الشعب - بالإنقلاب الذى وقع فى أمور الدولة ونظمها حيث إتخذت القرارات بأغلبية ساحقة وإختيرت بسركساجورا رئيسة للحكومة. وفى بيت ٤٠٥ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى بسراكساجورا التى لا تسزال بيت ٤٠٥ يعود أفراد الجوقة ومن خلفهن مباشرة تأتى بسراكساجورا التى لا تسزال بعد أن ترتدى ملابس زوجها. وتأمر النساء بأن ينزعن عن أنفسهن ملابس الرجال بعد أن غرحت خطنهن، فهى نفسها ستذهب خلسة إلى بيتها لتعيد ما سبق أن سرقته مىن

ملابس قبل أن يدرك زوجها ما وقع. وفى تلك الأثناء يغير أعضاء الجوقة ملابسهن فى الأوركسترا بالفعل وتعود براكساجورا ويصبح الجميع بملابسهن النسائية العادية. وتتلخص أسس النظام الجديد - كها تشرحها براكساجورا لزوجها - ببساطة متناهية فى أن كل الآلام والمتاعب ستختفى، لأن كل شيء من الآن فصاعدا سيصبح ملكا مشاعا للجميع. وتتوالى بعد ذلك عدة مناظر مسرحية الهدف منها مزيد من الشرح والتوضيح لأسس الوضع الجديد، إلا أن التركيز يقع على نقطة عريصة وهى المسألة الجنسية. حيث أن النظام الجديد يريد أن ينصف العجائز فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات. ومن ثم فعلى كل من يريد أشباعا لشهوات العجائز وإرضاء للعدالة الإشتراكية!

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكى تشرف على الـترتيبات الـلازمة لإسـتلام كل الممتلكات الحاصة وإقامة الوليمة العامة. وها هم البسطاء السذج يسرعون بتسليم كل ما ملكت أيديهم، أما المتشككون فيينتظرون ريبًا تتضح الأمور قبل أن يقـدموا على أية خطوة. ويدخل شاب صغير جاء ليلتق مع عبوبته الفتاة الجميلة التي تنتظره فى لهفة. ووفقا للنظم الإشتراكية الجديدة تتنازع ثلاث عجائز شمطاوات على أولوية كل منهن فى التمتع بصحبة هذا الشاب قبل أن يسلمنه إلى فتاته. وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا، إذ إختفت بعض المشاكل لتظهر مشاكل أخرى جديدة. وهذا ما تختلف فيه المسرحية عن اليسيستراق، وتتفق مع «بلوتوس». ومن الملاحظ أن براكساجورا لا تظهر كثيرًا فى الأجزاء الأخيرة من المسرحية. وفى من المسرحية. وفى أمناف الأطعمة فيها سبعة أبيات شعرية! (١١٦٥ – ١١٧٥)(١١٠٠).

ولقد عرضت مسرحية «برلمان النساء» عسام ٣٩٣. وبعسد إنتهساء الحسروب البلوبونيسية بتسع سنوات (٤٠٤ - ٣٩٠) كانت أثينا لا تنزال تشرب العلقم من كأس الهزيمة وتعيش حالة خنوع وخضوع لإسبرطة المنتصرة. إلا أنه ينبغى التنويه إلى أن سلوك الإسبرطيين تجاه أهل أثينا إتسم بالإتزان والتحضر، إذ امتنعوا عن تدمير المدينة تدميرًا كاملا في وقت كان بوسسعهم أن يفعلوا ذلك. ولقد أغضب هذا

الموقف اهل طيبة (أقوى دويلات إقليم بويوتيا) وكورنشه فسحبوا تاييدهم للحلف البلوبونيسي الذي تتزعمه إسبرطة، ومن ثم فعندما طلب أهل فوكيس المساعدة ضد طيبة عام ٣٩٥ نادت إسبرطة بغزو بويوتيا كلها فلبي جميع الحلفاء - مناعدا كورنشه - النداء. وذهب أهل بويوتيا إلى أثينا يطلبون إقامة حلف بينها ضد إسبرطة بما وضم الأثينيين في موقف حرج وعجز زعهاء المدينة وأصمحاب الرأى وفي مقدمتهم ثراسيبولوس عن إتخاذ أى قرار، إذ تحيروا في الإختيار بين القبول السذى سيثير غضب إسبرطة والرفض الذى ربما سيضيع عليهم فسرصة ذهبيسة لسوقف المد الإسبرطي. وتلك هي المناسبة التي يشير إليهما أريستوفانيس في مسرحيسة «بسرلمان النساء » (بيت ٣٥٦) عندما يقول أحد الرجال اكها وعد ثراسيبولوس الإسبرطيين ١. ويقصد أنه كان قد وعدهم بإلقاء خطبة في المجلس مؤيدة لهم، ولكنه بعمد ذلك تراجع ولم يلق الخطبة متعللا بوعكة صحية مضاجئة أصسابته لأنسه أكثر مسن أكل الكمثرى! وسواء ألق ثراسيبولوس خطبته المعارضة للحلف أم لا فقيد تم تشكيله وتحركت قوات أثينية على الفور إلى هساليارتوس (بشهال غسرب طيبسة) لتحسارب الإسبرطيين الذين غزوا بويوتيا. ولكنها وصلت بعد فوات الآوان أي بعد إنتهاء المعركة حيث قتل ليساندروس القائد الإسبرطي الذي كان يحاصر هذه المدينة التابعة لطبية .

ولا شك أن براكساجورا تشير إلى هذا الحلف عندما تقول اليبدو أن هذا الحلف الذى سبق أن تناقشنا في أمره هو الشيء البوحيد اللذى يمسكن أن ينقل المدينة البيئة (أبيات ١٩٣ - ١٩٤). وبالفعل أنعش هلذا الحلف روح أثينا بعض الوقت، إلا أنه هزم في معركة كورنثه الكبرى عام ٣٩٤. ومنى الحلف جبزيمة أخرى في كورونيا في نفس العام على يد القائد الإسبرطي أجيسلاوس بعد عودته من آسيا الصغرى. وفي تلك المرحلة الحاسمة والحال المتدهورة تخرج علينا براكساجورا لتدين سياسة الرجال المذبذبة وتعرض أن يتولى النساء دفة الأمور بصفتهن أكثر ثباتا من جنس الرجال وأشد حسيا وحزما في تصريف شئون الدولة.

عرضت ابلوتوس، (=الثروة) عام ٣٨٨ وهي آخر ما وصلنا من إنتساج أريستوفانيس رائد الكوميديا الإغريقية بلا منازع. وفيها يعرض الشاعر على جمهوره

بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الـثروة بـالعدل والقسطاس وتــذويب الفوارق الإقتصادية بين الطبقات. لقد إشمأز خريميلوس من رؤية الأوغاد وهم يزدادون ثراء في كل أنحاء الدنيا، بينها هو العادل الأمين يظل على فقره المدقع. ويذهب إلى دلق ليستشير الإله أبوللون فيا إذا كان من الأفضل له والحال هكذا أن يرب إبنه على المنهج الذي يخلق منه وغدا ثريا! وجاءت نبؤة أبوللون تأمره بأن يصحب أول من يصادفه بعد خروجه من المعبد مباشرة إلى منزله. وكان أول من رآه خريميلوس أمام باب المعبد وإقتاده إلى منزله رجلا أعمى لم يكتشف حقيقة هويته إلا تحت الضغط والتهديد، وإتضبح أنه بلوتوس إله الثروة نفسه. وكان زيوس قد أصابه بالعمى لحقد في نفس رب الأرباب على أبناء البشر. ويصر خريميلوس على أن يعيد نعمة البصر إلى إله الثروة الأعمى لكى يتمكن من التمييز مستقبلا بين الناس، فيتحاشى الأوغاد ويعزف عنهم ويقبل على الأخيار بدلا من التخبط هكذا عشوائيًا بين هؤلاء وأولئك. ويتردد بلوتوس الأعمى كثيرًا خوفًا من إنتقام زيـوس ولكنه في النهاية وتحت ضغط خريميلوس يوافق على الذهاب إلى معبد أسكلبيوس إله العلب - القادر على علاج كافة الأمراض بمعجزاته - لتجرى عملية إرجاع البصر. وهنا تتدخل بينيا إلهة الفقر فتنذر خريميلوس بمغبة تنفيذ خطته المتهورة وآثمارها المدمرة. فالفقر دائمًا - في رأيها - منبع الفضيلة والحسافز إلى الإجتهـــاد، فلـــولاه لامتلات الدنيا بالكسالى، بل إنه هو الذي حقق لبسلاد الإغسريق هذا التقسدم والإزدهار! ولا يأخذ خريميلوس بكلام إلهة الفقر ويضرب به عـرض الحـائط. وتـنم عملية إرجاع البصر لبلوتوس بنجاح فيعود مبصرًا طريقه بنفسه إلى بيت خريميلوس فيصير الأخير ثريا. ويتوافد الناس من كل صوب على هذا البيت الذي يقيم فيه إله الثراء البصير. يأت رجل عاش فقيرًا أمينا طول عمره حتى صار غنيا الآن بفضل عودة البصر والبصيرة لإله الثروة، وهو اليوم يريد أن يهدى هذا الإله - عرفانا بالجميل - عباءته الممزقة وحذاءه المهلهل! وتأت إمرأة عجوز خسرت عشيقها الذي كان يتردد عليها طمعا في أموالها، فلها صارت فقيرة بسبب عودة البصر لبلوتوس فقدت كل شيء! ويأت هرميس إله التجارة والحظ والمكاسب بعـد أن ضاقت بـه السبل في السهاء وأصبح لا يجد هناك ما يقتات به، وهو يبحث الآن عن عمل على الأرض يكسب منه ما يسد الرمق! وأخيرًا يأتي كاهـن زيـوس وهـو يتضـور جوعا! خلاصة القول أن تطبيق مبدأ إعادة توزيع الـثروة فى مسرحية أريستوفانيس وإن أنصف بعض الفقراء قد خلق شيئًا من الإضطرابات فى بنية المجتمع، وجدير بالذكر أن السخرية من مثل هذه الأفكار شبه «الإشتراكية» هيى أحد الموضوعات الرئيسية أيضًا فى «برلمان النساء» التي سلف أن تحدثنا عنها.

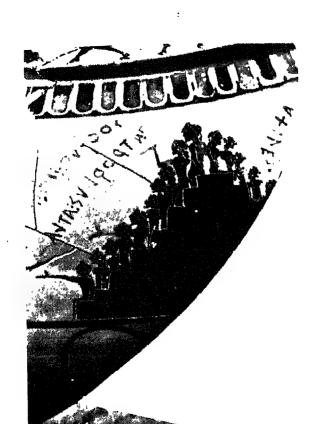
وهكذا فإن كل مسرحية من مسرحيات أريستوفانيس تعتبر مرآة صعفيرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الإجتاعية والسياسية. ومن ثم فإن أعمال هذا الشاعر الكوميدى في مجموعها تعد مرآة سحرية كبيرة تعكس بجلاء الحياة الأتيكية من كافية جوانبها إبان فترة تألق أثينا الحضارى والفكرى وبداية ذبول نفوذها السياسي وإنكماش توسعها العسكرى الإمبريالي. إنها مرآة تعكس آفاق وأعماق منطامع أثينا التوسعية وثراء أسواقها الإقتصادية وتفرد شخصية مواطنيها الأخيار والأشرار على السواء وتنوع إتجاهاتها الفكرية والفنية. ويمسك بهذه المرآة شاعر ساحر إستطاع برغم الأضواء الساطعة التي تتضمنها أشعاره أن يحتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوح الرؤية وحيدوية المتابعة التي تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية التي تكمن وراء كل كلمة ساحرة ومدى العمق في ثنايا أي مداعبة عابرة.

ويعكس أسلوب أريستوفانيس طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياته فهو يستخدم لغة متعددة الألوان، ولكنه يهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ويستخدمها بيسر وسلاسة، فهو يتمتع بتدفق في الحوار ودفء في المقطوعات الغنائية، له عين نفاذة وأذن حساسة تمكنه من إلتقاط كل ما هو عجيب وفخيم، يميل للمبالغة الساخرة والخيال المنطلق إلى آفاق لم يسبقه إليها شاعر من قبل، ولم يقيع هدفا لسهام نقده اللاذع ولسانه الساخر سوى الساسة البارزين والشعراء المعاصرين وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة. لا يتعاطف إلا مع البسطاء الذين يميلون إلى العيش في هدوء والتمتع بملذات الحياة البسيطة وإتباع النظم والتقاليد الموروثة والحفاظ على القيم القديمة.

ومن خلال النظرة السريعة التي القيناها على أعمال اريستوفانيس نلاحظ أنه إتبع في البداية شكلا ثابتا في بناء مسرحياته ولا سيا فيا يتعلق بالبارودوس والبراباسيس وعلاقتها العضوية ببقية أجزاء المسرحية. أما في «الطيور» وما بعدها من مسرحيات

verted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

404



شكل ٢٤ شذرة من إناء سوفيلوس، محفوظة بالمتحف القومى في أثينا. وهي تصور المتفرجين الجالسين على مقاعد المسرح الإغريقي

فقد طرأت تغيرات عميقة على الشكل الدرامى بلغت ذروتها في «برلمان النساء» و «بلوتوس»، فهما مسرحيتان تنتميان إلى السكوميديا السوسطى، وتتمشل هسده التغييرات بصفة خاصة في إدخال أغاني جوقة لاتمت بصلة عضرية إلى حددث المسرحية، مما أدى إلى الإستغناء عن هذه الأغاني عند إعادة نسخ هذه المسروية فيا بعد، إذ إكتنى النساخ بذكر كلمة «الجوقة» مكانها بمعنى أنه يمكن وضع أية أغاني وأية كلبات، كذلك نلاحظ في هساتين المسرحيتين نسدرة - لا إختفاء الإشارات الشخصية، وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه الإشارات الشخصية، وتشير كل الدلائل إلى أن أريستوفانيس كان رائدا لم يسبقه المد إلى هذه التجديدات التي أدخلها على الفسن السكوميذي في بسداية القسرن الرابع

## ٧ - مناندروس والكوميديا الحديثة أو التقوقع في الذات

بعد أن فقدت الدويلات الإغريقية إستقلالها نتيجة للغزو المقدون إبان القرن الرابع إنهار نظام دولة المدينة المميز للحضارة الإغريقية الكلاسيكية وإفتقد الفسرد نفسه وذاب فى خضم الحياة الجديدة فى ظل دولة كبيرة مترامية الأطراف وتحست تهديد أخطار جسيمة وخطوب متلاحقة من غزو خسارجى إلى حسروب داخليسة وتراخى إرتباط المواطن بمدينته وتضاءل بالتالى إهتامه بالشئون السياسية أو المصالح العامة اذ إستغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جبل إهتام الناس وكل وقتهم وكان من الطبيعى أن تأخذ الكوميديا الحديثة موضوعاتها من الحياة الخاصة للأفراد وهى بللك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل مسوليير (١٦٢٢ - وهى بللك لا تختلف كثيرا عن مسرحيات شاعر محدث مثل مسوليير (١٦٢٢ - ٣٤٠ أو ٣٤٠) وديفيلوس (ولد

بيد أنه بالنسبة لنا لا نعرف جيدا من شعراء السكوميديا الحديثة سسوى مناندروس، الذى هو نفسه وحتى بداية هذا القرن لم نكن نعرف عنه شيئا فيا عدا الإسم وبعض الشذرات إلى جانب تأثيره فى المسرح الرومانى الكوميدى. ولكن رمال مصر زودتنا مؤخرا ببرديات تحوى نصوص بعض مسرحيات مناندروس. ومن ثم أصبحنا الآن قادرين على قراءة هذا الشاعر مباشرة دون الإعتاد على معلومات غير مباشرة وردت لدى النقاد القدامى وعند شعراء الكوميديا الرومان ولا سيا ترنتيوس. صفوة القول إن مناندروس يعتبر شاعرا أعيد إكتشافه حديثا، فسفى عام ١٩٠٧ نشرت «بردية القاهرة» المشهورة وعليها ثلاث مسرحيات غير كاملة. ولكن مسن المكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهي مسرحيات «الحيكون» و «الحليقة» الممكن التعرف على موضوعاتها وأسلوبها، وهي مسرحيات «الحيكون» و «الحليقة» أحزاء كبيرة من مسرحيق «السيكيون» و «الكريه» (١٩٠٥).

وفي الواقع تعزى إلى مناندروس مسرحيات عديدة تتراوح ما بـين ١٠٥ و ١٠٩ كوميديات، عرضت أولاها عام ٣٧٤ أو ٣٢٣. ولقد فاز بنانية جوائز كانت الأولى عام ٣١٦ أو ٣١٥. وروى أنه أحب غانية تدعى جليكيرا، وربماً تعود هذه الـرواية إلى حقيقة أنه كتب عن الحب كثيراً. ويبدو أنه تمتع بشخصية لطيفة وجذابة، وهـو مؤلف لا يطلب من مواطنيه التمسك بأهداب الفضيلة الكاملة ولا القيام باعال بطولية خارقة، ولا يفترض تمتعهم بذكاء نادر أو حكمة فاثقة كها فعل الشعراء القدامي ولا سيا شعراء التراجيديا. ولكنه مع ذلك لم يكن عمن ينطبق عليهم لقب «كاره البشر» (misanthropos). ولعل السبب في موقفه المبدئي هذا هـو أنـه عـاش ف عصر التدهور، فلم يشهد أيام أثينا الجيدة وما عساصر عسظمتها السياسية وما شارك في تحقيق إنتصاراتها العسكرية والفكرية. كان مناندروس يناهز الخامسة من عمره عندما وقعت معركة خايرونيا عام ٣٣٨ حيث هزم فيليب المقدون طيبة وأثينا وقضى على نظام دولة المدينة نهائيا. وعندما وصل إلى مرحلة الشباب كانت أثينا لا تعدو مجرد مدينة إقليمية ذات ماض عريض وحاضر متواضع للغاية، وإن كان الناس يحتفظون لها بقدر من الإجلال والتبجيل، لأنها تضم بين ظهرانيها أثارا قديمة تشهد بعراقة حضارتها. والجدير بالذكر أن مناندروس تتلمذ على الفيلسوف ثيوفراستوس وإتصل بديميتريوس الفالبري.

وليس مناندروس كاتبا دراميا من الدرجة الأولى. ويمكن أن نتحقق من صحة هذا الحكم لو ألقينا نظرة سريعة على مسرحياته الستى وصلتنا. وكانست هذه السرحيات قد فقدت إبان العصور الوسطى المظلمة، أى فيا بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. والمسرحيات التى وصلتنا هى «الحكون» (Epitrepontes) التى يبدو أنها تعود للفترة التى وصل فيها المؤلف إلى أقصى طاقة له، و «الحليقة» (Perikeiromene) ووصل منها حوالى نصفها الذى منه يمكن التعرف على الحبكة الكاملة، و «فتاة ساموس» (Samia) و «السيكيون» (Sikyonios) التى وصل منها حوالى به في الحبيدة و «السيكيون» (Dyskolos) التى وصل منها الكاملة، و «فتاة ساموس» (Misoumenos) و «الفيظ» (Dyskolos)، وهده الأخيرة فازت بالجائزة الأولى عام ٣١٧. وإلى جانب هذه المسرحيات وصلتنا شذرات وعناوين لمسرحيات أخرى مثل «الخائن مرتين» (Dis Exapaton) و«الفلاح»

(Georgos) و «عازف القيثارة» (Kitharistes) و «الشبح» (Phasma) و «القرطاجنى» (Georgos)... إلخ. يضاف إلى ذلك أن المؤلفين القدامى حفظوا لنا حبوالى و ٩٠٠ مقتطفا من مناندروس، يتراوح حجم المقتطف الواحد منها ما بين كلمة واحدة و ١٦٠ بيتا كاملا. وكان الإقتطاف في الغالب لأهداف نحوية أو لسلاستشهاد على حكمة سائرة أو قول مأثور، بما يشى بأن مناندروس كان يستخدم الأمثلة ويوظفها توظيفا دراميا في ثنايا مسرحياته. وجمعت بعد ذلك مجموعة من الأمثال كل منها يقع في بيت واحد (monosticha) ونسبت إلى مناندروس ووصل عددها إلى ٨٠٠ بيت وسميت «حكم مناندروس» (Gnomai Menandrou) ونشرت في برلين عام ١٩٦٣.

وتدور مسرحية «المحكمون» حول خايريسيوس ( = الجذاب) الرجل الأثيني زوج بامفيلي ( = حبيبة الكل) وهي بنت سميكرينيس ( = الصغير). فبعد خمسة شهور فقط من الزواج إكتشف خايريسيوس عن طريق خادمه أونيسيموس ( = المفيد) أن زوجته هذه وضعت ولدا وألقته في العراء، بما أصابه بالقنوط والياس ولا سيا أنبه كان يحب زوجته حبا جما. وإضطر إلى الإنغماس في الملذات مع إحمدي الموسيقيات وتدعى هابروتونون ( = ذات الصوت الرخيم) وهو إسم زهرة من الأزهار. أما صاحبته فهي إمرأة ذات قلب طيب وهو ما لا يتعارض مع كونها متحررة. وبعد ذلك بأق صديقان يعرضان على سميكرينيس قضية غريبة، إذ يحكمانه في شهجار نشب بينها عندما عثر أحدهما على طفل لقيط مع بعض أشياء صعنيرة من الملابس والمجوهرات، فأعطاه للآخر ليتولاه بالعناية والسرعاية. فلما عــاد الآن يـطلب الـطفل رفض صديقه أن يعيد معه الملابس والمجوهرات. ويقرر سميكرينيس أن هذه الأشياء من ممتلكات الطفل وينبغى أن تلازمه وتعود معه. وفي هذه الأثناء يحدث أن يشاهد أونيسيموس - أى الخادم - إحدى قطع المجوهرات الخاصة بالطفل وبالتحديد الخاتم فيتعرف عليه، لأنه في الواقع خاص بسيده خايريسيوس. وهنا تنكشف الحقيقة كاملة أى أن هذا الطفل هو إبن خايريسيوس من بامفيلي التي كان قد إغتصبها ذات ليلة في جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات ودون أن يعرف أحدهما الآخر وقبل الزواج بالطبع. وهكذا لا تنتهي المسرحية قبل أن تعود المياه إلى مجاريها ونعرف لماذا أنجبت الزوجة بعد خمسة شهور فقط من الزواج. وهكذا تعود السمعادة الزوجية لترفرف من جديد على هذا البيت.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أن فرقة إفنجلانوس التمثيلية قد عرضت هذه المسرحية بنجاح فى إطار مهرجانات أثينا المسرحية الصيفية يومى ١٠٥٩ يوليو عام ١٩٨٢ على سفح جبل بنتيليس وفى فناء قصر بلاكنتيا الذى يعود بناؤه إلى العصور الوسطى.

وتعالج مسرحية افتاة ساموس المصير خريسيس الفتاة القادمة من ساموس إلى البينا، حيث أحبها شخص يدعى ديمياس والذي يجب إبنه بالنبنى موسخيون فتاة اغرى إسمها بالانجون، وهى بنت نيكيراتوس جار ديمياس الفقير، والدذي يومن بالخزعبلات ويعمل لها ألف حساب فهو طيب القلب يصدق كل شيء. تحمل بلانجون طفلا وعند ولادته تتعهده خريسيس بالرعاية فهى تعطف على هذه الفتاة وتزعم أنها عثرت عليه هنا أو هناك أي أنه لقيط. وكان ديمياس في رحلة خارج المدينة وعند عودته يكتشف بمحض الصدفة أن إبنه بالتبنى موسخيون هو والد الطفل، ولكنه يفزع أشد الفزع عندما يتبادر إلى ذهنه أن تكون خريسيس هي أمه وأن تكون هذه إمرأة شهوائية أغوت موسخيون. ويطردها فعلا من البيت فتلجأ إلى بلانجون هي أم الملفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الألهة هو ولابد والد بلانجون هي أم المطفل. ويحاول ديمياس أن يقنعه بأن أحد الألهة هو ولابد والد بعين تعود خريسيس إلى مكانها الطبيعي زوجة لديمياس، كما يتم زواج موسخيون من بلانجون أم طفله.

وبطلة مسرحية الحليقة على جليكيرا (الحلوة) لها أخ توأم يدعى موسخيون افترقا منذ الصغر فتربت هي على يد إمرأة فقيرة حيث أحبها جندى متقد العواطف وتسيطر عليه الحسية ويدعى بوليمون (المحارب). أما موسخيون فقد ترب على يسد إمرأة غنية هي زوجة باتايكوس، وعندما تلتق جليسكيرا بساخيها وتتعرف عليسه لا تستطيع أن تبوح له بالسر أى أنها توأم لسبب أو لأخر، ولما كان أحوها هذا موسخيون مغرورا يظن أن كل نساء العالم تقع في غرامه من أول نظرة فقد حاول أن يختلس قبلة من جليكيرا التي لم تمانع لانه أحوها الحبيب، وفي هذه الأثناء يصل بوليمون فيظن أن جليكيرا قد إتخذت عشيقا جديدا، ولذلك يعاقبها عقابا صارما بأن

يحلق لها شعر رأسها. تغضب جليكيرا وتذهب لاجئة ومستجيرة بالمربية التى تولت موسخيون بالرعاية. وبعد ذلك يحاول بوليمون بالتعاون مع باتايكوس أن يسترضى جليكيرا، وعندئذ يكتشف باتايكوس أنها أى جليكيرا نفسها هى إبنته التى كان قد القاها فى العراء عندما أصابه سوء الحظ والفقر فجأة وبعد أن فقد زوجته. وتعفو جليكيرا عن بوليمون وتتزوجه كها يتزوج موسخيون أيضا من فتاة أخرى.

وفي مسرحية «الفظ» (أو «حاد الطبع») نرى رجلا ريفيا من أتيكا يمدعي كنيمون ويعيش بالقرب من معبد الإله بان. إنه نكد المزاج يهجر المجتمع ويعتزل الحياة العامة مقتصرا على السكنى مع إبنته وإمرأة عجوز هي الخادمة وإسمها سيميكي. لقد إنفصل عن زوجته التي تعيش في مكان ليس ببعيد مع إبن لها من زواج سابق، أما إسم هذا الإبن فهو جورجياس. ولما حاز ذكاء الفتاة وورعها رضا الإله بان أوعز إلى الشاب الأثيني سوستراتوس بجبها. ولم يقف في وجه هذا الحب الشريف أي عائق سوى تعنت الاب غليظ القلب. وبعد بعض التعقيدات يقمع كنيمون في البئر الذي كان يحاول أن يلتقط منه إناء ومعولا كانيا قيد سقطا فيه. وتعاون سوستراتوس الذي كان يحاول الظهور بمظهر الفيلاح المجد لا إبن المدينة المدال مع جورجياس في سبيل رفع كنيمون من عمق البئر. وأخرجاه بالفعل وذهبا به إلى الفراش لكي يستريح من الإرهاق الذي أنهك قواه. وأحس كنيمون بالإمتنان لها ووافق على زواج إبنته من سوستراتوس، الذي قيد نجيح في كسب رضياه. موستراتوس. وتنتهي المسرحية بحفل الزواج البهيج ولو أن كنيمون يحضره متاففا موضن.

ومن هذه النظرة السريعة التي القيناها على بعض موضوعات مناندروس يحكن أن نخرج بفكرة عامة عن فنه الكوميدى. فني مسرح مناندروس لا يقوم بدور البطولة اشخاص وإنما أنماط مثل الأب شديد الصرامة في مواجهة العم المفرط في اللين والتدليل، ومثل العبد الساذج في مقابل زميله الماكر، والغانية القانعة إلى جوار أخرى طامعة وهلم جرا. لم تعد الشخصيات الدرامية عند مناندروس كائنات فردية عميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين مثل سقراط أو يوريبيديس

أو كليون فى مسرح أريستوفانيس. بل رسم مناندروس ملامح شخصياته من وحى خيال مستلها سمات الأفراد الذين يعاصرونه، وهى شخصيات لا تختلف كثيرا عن شخصيات المسرح الكوميدى المحدث ولاسيا موليير.

وتمتلى مسرحيات مناندروس باللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكريين. وإذا كان النقاد يمتدحون هذا المؤلف لانه إستطاع أن يصور بمهارة حياة الأثينيين في عصره، فإن هذا لا يعنى أن الحياة آنذاك كانت تجسرى بالضبط كها نسراها في مسرحياته. فهو كمؤلف درامي يختار بعض الجوانب ويسلط عليها الضوء ويبالغ في تصويرها أحيانا. ولا تخلو أية مسرحية من مسرحياته من قصة حب، ولكن هذا الحب لا يمثل الموضوع الرئيسي. فمثلا يمكن القول أن شخصية كنيمون وكراهيته للبشر هما لب مسرحية والفظه. وينبغسي هنا ألا نسي أن معظم مسرحيات مناندروس مفقودة وكلها تم إكتشاف المزيد منها تبين لنا مدى التنوع الذي تميزت به موضوعاته.

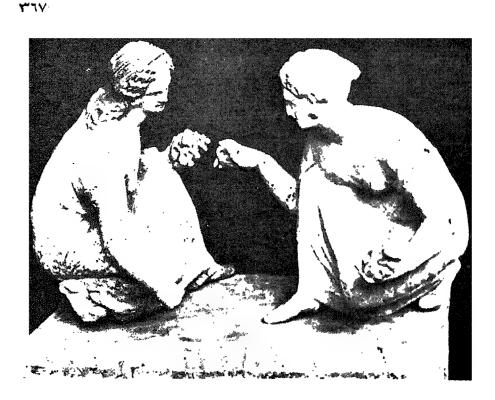
كان مناندروس بارعا في رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها بادخال حوادث فرعية مفاجئة بين الحين والآخر، وهو مؤلف يكتب للعرض المسرحي أي يضع الجمهور دائما نصب عينيه اثناء عملية الإبداع نفسها، ولذلك نجده يتوجه إليه بالخطاب مباشرة عندما يجعل هذا الممثل أو ذاك يناجيه في الأحاديث الجانبية، ولقد أتاحت هذه الاحاديث للممثلين فرصة إظهار مواهبهم في الإلقاء والتمثيل، هذا وقد أسقط مسرح مناندروس الوسيط بين الجمهور والاحداث الدرامية ونعني دور الجوقة، إذ إقتصر هذا الدور - إن وجد - على بجرد رقصات وأغاني تأتي كفواصل بين مرحلة وأخرى في الحدث الدرامي، والجدير بالذكر أن هذه الفواصل الغنائية بين المشاهد الحوادية هي التي أدت فيا بعد إلى تقسيم المسرحية السواحدة إلى خسة فصول (cpcisodia) وهو النقسيم الذي صار تقليدا ملزما عند هوراتيوس.

وغنى عن التبيان أن الحبكة عند مناندروس ليست أسطورية، ولكنها تحاكى ما يقع في الحياة اليومية للأفراد. وتدور هذه الحبكة في الغالب حول شاب أثيني من أسرة عترمة يقع في حب فتاة ويريد أن يتزوجها. بيد أن هذه الفتاة إما أجنبية لا يصبح برأى أسرته ان تكون زوجة له. وإما أنها فقيرة لا يمكنها أن تدفع

هدية الزواج كها جرى العرف الإغريق (واليونان الحديث)، ومن ثم ترفض أسرة الشاب فكرة الزواج منها. وفى أحيان أخرى يريد مثل هذا الشاب أن يتخذ من إحدى الفتيات عشيقة له، ولكنها بحوزة نخاس جشع يطلب ثمنا باهظا لها. وعندما يبلغ عجز الشاب أشده يلجأ إلى عبده الأمين، واسع الحيلة والدهاء، وتقبع على عاتق هذا العبد مهمة خداع الأب والحصول منه بسطريقة أو باخرى على المال المطلوب لشراء الفتاة. وفى الغالب تنتهى المسرحية بزواج الشاب من هذه الفتاة عندما تنكشف حقيقتها، أى أنها فى الأصل من أسرة أثينية كرية. وقد تكون من قريبات هذا الشاب نفسه وكان قد ألق بها فى العراء بعد ولادتها مباشرة لسبب أو لاخر. أو قد يكون والدها قد أنجبها فى إحدى رحلاته بهذه الجزيرة أو تلك ثم تركها وعاد إلى أثينا.

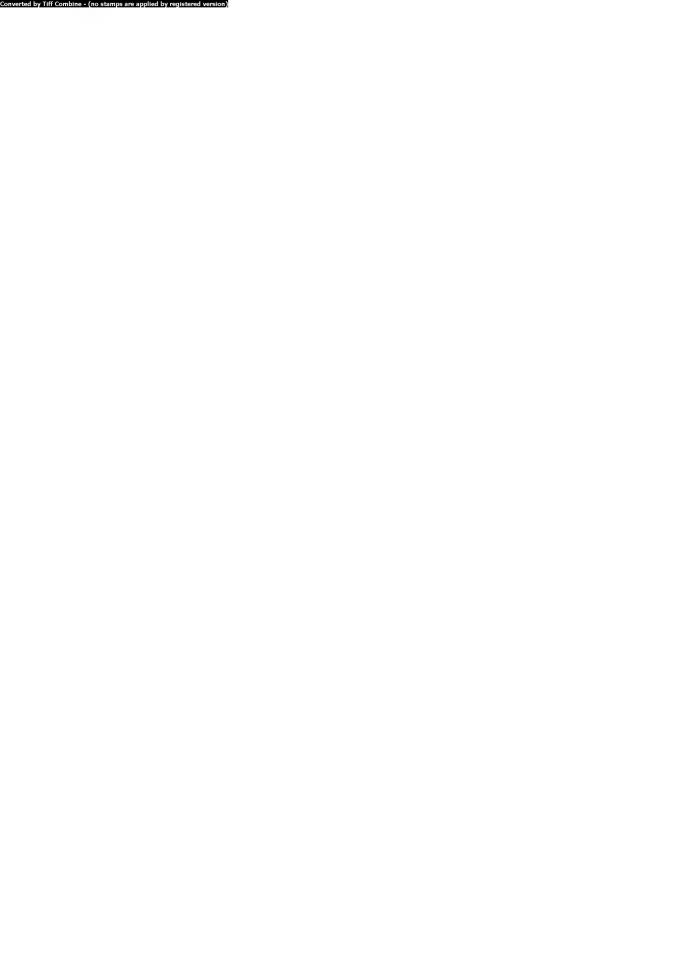
ويتميز مناندروس بقدرته الملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة المناسبة لها. فق «فتاة ساموس» على سبيل المثال نجد ديمياس ونيكبراتوس ويقابلها جورجياس وسوستراتوس في «الفظ» كل منهم يناقض الآخر في الملامح الشخصية والطباع وفي المستوى اللغوى أيضا. ولعل هذا الجانب اللغوى هو الذي دفع بعض النحاة إلى إنهام مناندروس بإستخدام أساليب «غير أتيكية». ويلاحظ كذلك أن مناندروس يلجأ كثيرا إلى إستخدام الحوار السريع والقصير جدا عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتا بيتا (stichomythia). وقد يكون هدفه في ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم. وبصفة عامة يترك مناندروس لمتفسرجيه مهمسة الغوص في الشخصية لأنه يجعل الحوار يخفي سريعا، وهو حوار يتطلب متفسرجا واعيا على الدوام لكي يتمكن من متابعته والتقاط الإيحاءات المتالية تباعا. وقد تدفع واعيا على الدوام لكي يتمكن من متابعته والتقاط الإيحاءات المتالية تباعا. وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامي دفعة قوية إلى الأمام، أو قد تصف شخصية ما وصفا كاملا. ومع أن مناندروس يهدف بالأساس إلى تسلية الجمهور إلا أنه لا ينسي تماما أن يقدم له الدرس الأخلاق. والسدرس المستفاد مسن مسرح مناندروس بصفة عامة يتلخص في أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية في مناندروس بصفة عامة يتلخص في أن التحمل والكرم هما مفتاح السعادة البشرية في إطار العلائق الإجهاعية.

ولكن شتان ما بين مسرح أريستوفانيس القائم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل



شكل ٢٥ فتاتان تلعبان إحدى الألعاب الشائعة. تمثال فخارى عثر عليه في كابوا بإيطائيا ويؤرخ بالقرن الثالث ق. م تقريبا

سياسية وفكرية جوهرية مثل الحرب والسلام، المرأة والرجل، الثروة والفقر، العدالة والمساواة وما إلى ذلك، وبين مسرح مناندروس القائم على الحياة الخاصة للأفراد وما بها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة من الحياة اليومية أى من الأشياء العادية التي تحدث كل يوم وفى كل بيت. فسرح أريستوفانيس شامخ شموخ إنسان القرن الخامس في اثينا، وأوسع أفقا لأن أبطاله منغمسون فى الحياة العامة وينسون ذواتهم فيها، بل إن قضايا حياتهم اليومية البسيطة تذوب فى خضم المصلحة العامة. أما الإنسان فى مسرح مناندروس فقد فقد الأمل فى أن يحقق طموحاته فى الحياة العامة فتحول إلى الإهتام بحياته الحاصة وتقوقع فى ذاته يمضغ أحلامه ويجتر ذكريات أيامه. (١٢١)



# السكاب الراسع

# النثر وفنون التعبير عن عصر النضج والمنافخة والمنافخة والمنافخة والمنافخة والمنافخة والمنافخة والمنافخة والمنافذة وا

الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرثية ولكنها بالعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة؛ جورجياس

«كلام الرجل مثل زخرف التطريز، دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرف، وإذا إنطوى أخفى جمال تصميمه وشوهه» ثيميستوكليس

«كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة،

هيبريديس



# الفصس ل لأوّل

# أدب الفلاسفة

#### ١ - من الشعر إلى النثر

كان الفلاسفة الأوائل فى أيونيا لا ينشرون آراءهم وتعاليمهم كتابة بل شفاهة عن طريق تلقين دروسهم لتلاميذهم، وبمرور السزمن وتسراكم الآراء والنسظريات أصبحت الحاجة ملحة لإيجاد لغة فلسفية مقروءة، ولما كانست أيونيا وريشة تسراث شعرى ضخم كان من الطبيعى أن يكون الشعر هسو لغسة الفلسسفة الأيسونية فى البداية، وهكذا نجد هؤلاء الفلاسفة الأيونيين الأوائل يواصلون ما بدأه هيسيودوس الذى كان قد سبق وحاول أن يشرح نظام الكون وأنساب الألهة شعرًا.

جاء كسينوفانيس (٧٠٠ - ٤٧٩) - مثل ميمنرموس - من كولوفون وهو مثله أيضًا شاعر لا ناثر. إرتحل كثيرًا هنا وهناك وظل حتى سن الثانية والتسعين نشيطًا لا يكل. إستخدم الوزن الإليجى لنقد النقائص الإجتاعية مثل المبالغة في مكافأة الفائزين في الألعاب الرياضية (!) والتغنى بأغاني جادة أثناء تناول السطعام في الولائم. ولكنه عندما تعرض لمسائل عامة ذات أفق أوسع لجأ إلى الوزن السداسي على أساس أنه الأنسب في التعبير عن فلسفة الكون (الكوزمولوجيا). وسائسبة للألهة فقد نفي عنهم كل الأساطير التي تقول أنهم يسرقون أو يـزنون أو يخدعون. وهذا يعنى أنه رفض فكرة أنثروبومورفية (ناسوتية) الألهة الموروثة عن هوميروس، بل يبدو أنه كان توحيديًا إذ يقول (شذرة ٢٣ Diels) «بين الألهة والبشر يـوجد إلـه واحد، الإله الأعلى وهو لا يشبه البشر في الجسد أو الروح». وهو يقول عن هـذا الإله أيضًا (شذرة ٢٤): «كل ما فيه يرى وكل ما فيسه يفـكر وكل مـا فيـه يسمع». ونسب إليه أيضًا القول: «إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدى تـرسم يسمع». ونسب إليه أيضًا القول: «إذا كانت للثيران والخيول والأسود أيدى تـرسم

الألهة كما يفعل البشر، لرسمت الخيول آلهتها خيولاً ولرسمت الثيران آلهتها ثيراناً... فالأثيوبيون يصفون آلهتهم على أنهم ذوو أنوف طفساء، أما بشرتهم فسوداء، ف حين يتصور الطراقيون آلهتهم بعيون زرقاء وخصلات شمعر شمقراء» (شملرة ١١-١٠) و حاد). هكذا كان كسينوفانيس فيلسوفًا ولاهوتيًا وشاعرًا فصيحًا في آن واحد.

وأول من لجا إلى النثر لتوصيل الأفكار الفلسفية هم فللاسفة المدرسة الأيلونية على ساحل آسيا الصغرى وفى مقدمتهم ثاليس (طاليس) من ميليتوس واللذى أعتبر أحد الحكماء السبعة وكان معاصرًا لسولون. كان ثاليس علمًا وفيلسوفًا إستطاع أن يقيس مسافة بعد السفينة فى البحر من إرتفاع شراعها، وتنبأ بكسوف الشمس الذى وقع فى ٢٨ مايو ٥٨٥. ويروى أنه ذات يوم كان يمشى محملقًا فى النجوم فسقط فى بئر! ويبدو أنه كان نشيطًا على الصعيد السياسي فقيل إنه حاول أن يلوحد المدن الأيونية بآسيا الصغرى لمواجهة الخطر الفارسي، ومن أهم مبادئه الفلسفية القول بأن الماء أصل كل شيء. ويبدو أنه لم يسجل أفكاره هذه ولا تساملاته الفلسفية أو نظرياته العلمية، وإعتمد على تدريسها شفاهة للتلاميذ والمريدين.

وهكذا يمكن أن نعتبر ميليتوس مسقط رأس النثر الأدبى، كما إنها كانت بحق تعتبر مهد الفلسفة. ففيها عاش إلى جانب ثاليس كل من كسينوفانيس وسارمينيديس وإمبيدوكليس وبيثاجوراس. وعاش فيها أيضًا أناكسياندروس (٢١٠ - ٥٤٠) وتلميذه أناكسيمينيس (إزدهر حوالى عام ٥٤٠) وكلاهما من أوائل الفلاسفة الناثرين، فالفا كتبًا عن بنية الكون وإستمدا لغتها من أسلوب الحديث اليومى. ويقول أناكسيمنيس (شذرة ١) «كها أن روحنا - وهي من هواء - تمسك بكياننا فإن التنفس والهواء بالمثل يمسكان بعالمنا هذا ككل». ومن الملاحظ هنا أنه يستخدم تصويرًا بسيطًا جدًّا لشرح فكرته على نحو يكاد يكون مباشرًا لا مجاز فيه.

ولد بيثاجوراس (فيثاغورس) حوالى عام ٥٨٠ وهرب من ساموس حوالى عام ٥٣١ ربحا فى أواخر الأربعينات من عمره، وهاجر إلى كروتونا بإيطاليا حيث أسس مدرسة إهتمت بالسلوك العملى والأخلاقيات والتأمل. أقام تلاميذه معه فى المدرسة إقامة كاملة، فتناولوا وجبات الطعام والشراب معًا، ومسارسوا التقشيف الصارم أحيانًا، وإمتنعوا عن أكل اللحوم وعاشوا على النباتات وقضوا وقتًا طويلًا فى

التدريبات الروحية. طور بيثاجوراس الدراسات الرياضية والهندسية وكان البيثاجوريون كالأورفيين موسيقيين، فدرسوا هذا الفن أى الموسيق وعلم الأصوات على أسس رياضية. وآمن بيشاجوراس بمبدأ تناسخ الأرواح (metamorphosis) أى أن روح الإنسان يمكن أن تلبس بعد الموت روح حيوان أو نبات (metempsychosis).

وفى هذا الجزء الغرب من العالم الإغريق أى فى إيليا بالقرب من جبال لوكانيا بجنوب إيطاليا كان بارمينيديس (حوالى ٢٠٠ - ٤٥٠) قد حاول أن يشرح بالوزن السداسي فكرته عن الحقيقة كجوهر لا يتغير فى مقابل المظهر المتغير والذى هو عبارة عن مجموعة من المتناقضات لا نملك إزاءها سوى التخمين. وأعيطي بارمينيديس لموضوعه أهمية خاصة عندما بدأ أبياته بتصوير نفسه محتطيًّا عربة تتجه نحو بوابات الليل والنهار، حيث ترحب به إحدى الربات وتكشف له النقاب عن بعض الأسرار الكونية، ومع أن بارمينيديس يبدى هيمنة ملموسة على مفرداته فإن مناقشاته أكثر جفافًا وصرامة من أن يحتملها الوزن السداسي نفسه.

ولقد نظم إمبيدوكليس من أكراجاس (٤٩٤ - ٤٣٤) كتابين بالوزن السداسى هما «التطهيرات» (Katharmoi) و«فى الطبيعة» (Peri Physeos) ويبلغان حوالى ٥٠٠٠ بيتًا. ويتناول الأول منها المعتقدات الدينية الشائعة فى صقلية آنـذاك بما فى ذلك فكرة تناسخ الأرواح التى كان هو نفسه يؤمن بها إيمانًا راسخًا. وفى هذا الكتاب تضفى الصياغة الشعرية على جدية الفكرة الفلسفية المطروحة مزيدًا من القدرة على الإقناع ومسحة من الفخامة. ولا غرو أن نجد إمبيدوكليس يخاطب مواطنيه قـائلاً (شذرة ١١٤) ٤):

« انظروا ! ها أنا إله بينكم، لا أموت، فلم أعد بعد فانيًّا مثلكم »

اما فى كتابه الثانى «فى الطبيعة» فإنه يتعامل مع مادة أكثر علمية وأوفر تشبعًا بالمصطلح التقنى، وفيه يطرح فكرة أن الحقيقة الأزلية تنحصر فى أربعة عناصر أصلية (rhizomata) هى التراب والماء والهواء والنار، ولقد ظلت فكرة العناصر الأربعة هذه مثار جدل لعدة قرون، كما تركت تأثيرات قوية على الفكر والأدب العالميين ولا سيا إبان عصر النهضة الأوروبية (۱). ولقد ضمن إمبيدوكليس كتابه الكثير من فقرات الجدل المطولة وزوده بمختلف الأدلة والبراهين دون أن يأتى ذلك

على حساب الدفء الشعرى. فإمبيدوكليس يستخدم الأسطورة – مثله في ذلك مثل بقية الشعراء – كاداة لنقل الفكرة، كل ما هنالك أن الفكرة عنده فلسفية متصلة بنظام الكون. والعالم عنده يخضع لقانون وسلطان «الحب» أى فيليا (Philia) ونقيضه أى الشقاق والنزاع (Neikos). فهاتان القوتان تسببان على التوالى التخلق أو الولادة والتلاشي أو الفناء. صفوة القول إن إمبيدوكليس قد أثبت بما لا يدع بجالاً للشك أن الوزن السداسي - ذلك الموروث الملحمي - قادر في يد شاعر فيلسوف موهوب مثله أن ينقل أعوص الأفكار في سلاسة وحيوية (٢):

ولقب هيراكليتوس الإفيسي (إزدهر حوالي عام ٥٠٠) بلقب «الغامض»، لأنه كان يرى ضرورة أن تكون لغة الفلسفة غامضة حيث تتوجه إلى جمهور الصفوة لا العامة. وكان يعتقد أن الحقيقة عبارة عن عملية إنصهار مستمر وتغير أبدى. وكتب ما كتب بأسلوب تنبؤى، بمعنى أنه كان يعمد إلى إخفاء نصف ما يسريد الإفصاح عنه - كما تفعل نبؤة دلق - بإستخدام الصور والمجاز والعبارات المتناقضة. إليه يعزى القول بأن «الإله أبوللون مليك نبؤة دلفى لا يفصح عن الحقيقة ولا يخفيها، ولكنه فقط يشير إليها» (شذرة ١١ وقارن Diels, 93). ومن هنا نفهم أسلوبه التنبؤى في الكتابة. فهو مثلا يقول «الطريق إلى أعلى كالطريق إلى أسفل بل نمو نفس الطريق، (شدرة ٦٠). ويقول كذلك « الزمن طفل يلعب لعبة الداما، وسلطان الملوك كسلطان الأطفال، (شذرة ٥٢). ويقول أيضا «الفانون خالدون والخالدون فانون، إذ أن كلا منهم يعيش حيساة الآخسر» (شسذرة ٦٢). ومسن الشذرات المتبقية من مؤلفه (في الطبيعة) يفهم أنه كان يميل إلى حياة العزلة، وأنه كان يرى بأن العنصر الأزلى الأصلى هو النار فسبق بذلك الرواقيين. حتى أنه ذكر قبلهم فكرة « الحريق » الكوني الهائل (ekpyrosis) الذي يلتهم كل شيء في الوجود ليعاد خلقه من جديد بين الحين والحين. ومن أقواله المأثورة «إن المرء لإ يستطيع ان يستحم مرتين في نفس النهـر، (شــلرة ٩١٥)، بمعــني أن كل شيء في تغــير مستمر حتى أنك عندما تنزل النهر مرتين فإنه في المرة الثانية يكون قد تغير وأصبح نهرًا آخر! ومن هذه المقولة جاءت فكرة أن كل الأشياء تتحرك (panta rhei) وهي فكرة تسيطر على عقلية الإغريق وتظهر كثيرًا في كتاباتهم النثرية والشعرية.

ووصلتنا أيضا شذرات عديدة - وإن كانت لا تتعدى السطر أو السطرين في كثير من الأحيان - من مؤلفات ديموكريتوس (٤٦٠ - ٣٧٠ تقريبا) من أبديرا. وتعزى إلى هذا الفيلسوف مقولة إن «الكلام النمق لا يستطيع أن يخفي عملا سيئا تمامًا، كما لا تستطيع الكلمات غير المتسقة أن تسيء إلى العمل الطيب» (شدرة المكان). ويعتبر ديموكريتوس أبا النظرية الذرية في الفلسفة وتابع أفكاره أناكسيمينيس. وعاصره فيلسوف آخر مشهور هو هيبوكراتيس (أبوقراط) الذي يسمى «أبو الطب»، وهو أول عالم طبيعي لدينا معلومات مفصلة عنه. إذ ولد تقريبًا عام ٤٦٠ وتنسب إليه أو إلى تلاميذه من أتباع أسكلبيوس إله الطب في جزيرة كوس حوالي ثلاثة وخسون مؤلفا طبيا. وبالنسبة لكتابنا هذا عن الأدب الإغريق لا تهمنا هذه المؤلفات إلا من حيث الإشارة إلى فائدتها في دراسة اللغة وتطورها وكذا تتبع تاريخ الفكر الطبي وعلاقته بالثقافة العامة.

وفى أثينا كان السوفسطائيون قد تطوروا بالنثر الأدبى ودخلوا به مجالات جديدة وآفاق رحبة. بيد أن أكثر من ساهم فى تطوير هذا الفن هو ذلك الذى لم يكتب كلمة واحدة، أى سقراط الذى إتبع طريقة الجدل (الإستجواب elenchos) المميزة له فى الكشف عن الحقائق. ولكننا نود أن نلق نظرة سريعة على ملابسات هذا العصر الذى نشأ فيه النثر وقبل أن نصل إلى سقراط.

إن نصف القرن الذى تلى معركة سلاميس (عام ٤٨٠) يشكل أروع فترة فى تاريخ أثينا. فنى عام ٤٧٠ بدأ يلمع فى الأفق نجم بريكليس الدى أصبح هذا العصر الذهبي كله يقرن بإسمه والدى كان مواطنوه يسمونه «زيوس البشر». فى عصره وضعت أسس الإمبراطورية الأثينية البحرية وتوطدت دعائم الديموقراطية والحرية، حرية الفرد وحرية التعبير. في عصره أصبح دخول المسرح بالمجان وصرفت لأول مرة أجور للمحلفين في المحاكم ولأعضاء مجلس الشورى. إليه يرجع الفضل فى التقدم الرائع الذي حققه فن النحت الإغريق وفن العارة، وفي عصر بسريكليس المسبح «مجلس الشعب» يجسد فكرة الديموقراطية الحقة لأنه كان يناقش كل المسائل، فيه يجلس المواطن العادى ليجادل ويحاور في كل ما يعن له من الأمود العامة. أصبح الشعب كله صاحب الكلمة الأولى، كل شيء منه يبدأ وإليه ينتهى

لا يصدر تشريع قانونى أو حكم قضائى إلا بعد الرجوع لهذا المجلس. لقد إمتالات حياة الأثينيين بكل صنوف النشاط والإثارة، وإزدانت أيامهم بمختلف الإحتفالات والمهرجانات الدينية وغير الدينية. وإكتسطت السوق العسامة الأجسورا (agora) بالإجتاعات وأقيمت بالجمناسيون - (أو الجمناز يوم وهسو معهد رياضي ثقافي (gymnasion) - وكذا الإستاد والمسرح مختلف المساريات الرياضية والثقافية. لقد أصبحت أثينا - كما يقول بريكليس نفسه - هسى مدرسة هيلاس (أى بسلاد الإغريق).

وكان من الطبيعى ان تواكب هذه النهضة الحضارية والمادية صحوة فكرية، تمثلت فى أن الناس لم يعودوا على إستعداد لتقبل كل العادات والتقاليد القديمة على أنها مسلمات بديهية فوق التساؤل أو التشكك. بل عمت روح البحث والفحص فى كل شيء. وتطلب هذا الجو السياسي والفكرى الجديد «المدرس الموسوعي» الذي يستطيع أن يحاضر فى فن الكلام والمنطق والعلوم السطبيعية واللغوية وكل فروع المعرفة. وإذا كان الإغريق قد شغفوا منذ بداية تاريخهم بالفضيلة والحكمة فإنهم بدأوا الآن يتساءلون عن ماهيتها وكيف السبيل إليها. يستطيع النخاس أن يبيعك عبدا، وبوسع النجار أن يصنع لك مقعدا فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك عبدا، وبوسع النجار أن يصنع لك مقعدا فهل من معلم حكيم فاضل يعلمك والفضيلة ؟ يجيبنا على هذا التساؤل نفر من المفكرين إعتقدوا أن الحكمة والفضيلة صفتان تكتسبان بالتعلم والمران، إنهم السوفسطائيون.

وجد الأثينيون إبان أواسط القرن الخامس فى السوفسطائيين ما يتطلبه عصرهم أى المدرسين الموسوعيين ومعلمى الحكمة والفضيلة. والسكلمة الإغريقية القديمة «سوفيستيس» أى سوفسطائى (sophistes) تعنى أصلا «الماهر فى حرفته» أو «البارع». فى فنه ثم أصبحت تطلق على شخص «الحنك فى أمور الدنيا الخبير بفن الحياة» أى «الحكيم». ومنذ آواخر القرن الخامس صارت تطلق على هؤلاء المعلمين المتجولين الذين كانوا يعلمون النحو والبلاغة والخطابة والسياسة وغير ذلك من ألوان المعرفة كالشعر والموسيق. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان المعرفة كالشعر والموسيق. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان المعرفة كالشعر والموسيق. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان المعرفة كالشعر والموسيق. بل إن بعضهم كان يعلم الفلك والرياضيات. وكان المعرفة كالشعر والموسيق. المواطن بالخبرة اللازمة لمارسة فين الحياة إعداده لإحراز النجاح في المناصب العامة. كانوا يتقاضون أجورا نبطير حدماتهم التعليمية الستى

تركزت بصفة خاصة على تعليم فنون الخطابة من بيان وسديع وجناس وسبجع وطباق، وجمل متوازية، أو عبارات متقابلة. والقصد من كل ذلك هو أن يسبع طلابهم فى الحوار والنقاش والجدل والإقناع سواء بالحق أو بالباطل، ومسن هنا إكتسبت كلمة «سوفسطائ» معناها المرذول والدى يتضمن المراوغمة والتضليل. والحداع، وهذا ما أثار ضدهم حفيظة بعض الكتاب والمفكرين فى مقدمتهم أفلاطون وأريستوفانيس.

كان السوفسطائيون إذن فى الأصل أهل مهنة أو حرفة أتقنوها وبسرعوا فيها وأثروا منها. ولم يكونوا مدرسة من مدارس الفكر، واضحة المعالم، راسخة المبادئ. مع أن القليل منهم - مثل بروتاجوراس - كان يعلم الناس نظريات فلسفية عددة ويزودهم بنصائح ومواعظ حول المسائل الأخلاقية. لكنهم فى مجموعهم كانوا يمثلون إتجاها فكريا يدعو إلى عدم التسليم بالتقاليد الموروثة أو العادات القديمة والمعتقدات الدينية العتيقة. بل لم يسلموا بوجود دستور أخلاق يحم على المرء سلوكا معينا في الحياة. كانوا يعتقدون أن كل شيء قابل للشك والنقد الصريح بل والتجريح. قال بعضهم إنه من المحال معرفة أى شيء على وجه اليقين بسبب قصر عمر الإنسان. كانت حركتهم إذن فكرية تقلمية مستنيرة من شأنها تحرير الفرد من قيود المجتمع وإطلاق العنان لتفكيره والإستقلال بسرأيه والتخلص من الحزعبلات والسرضيخ للمسلمات. ولم يقصر هؤلاء الأساتذة جهودهم على التعليم، لأنهم أيضًا ناقشوا عن أحلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصلاح، ولم يصحب عن أحلاقياتهم فكان معظمهم أصحاب مبادئ تدعو للخير والصلاح، ولم يصحب حركتهم فساد أو إنحلال أخلاق أو خروج على القانون كها حدث فى إيطاليا عصر حركتهم فساد أو إنحلال أخلاق أو خروج على القانون كها حدث فى إيطاليا عصر النهضة على سبيل المثال.

بيد أن الجهاهير بدأت رويدا رويدا تفقد ثقتها في هؤلاء المعلمين الذين يدعون العلم بكل شيء. ذلك أن الإغريق بصفة عامة يشعرون بالإحتقار تجاه من يقدم علمه نظير أجر. أما فقراء الأثينيين فقد كان من الطبيعي أن يحسدوا هولاء المعلمين الأثرياء ويبغضوهم لشعورهم بالحرمان من التعلم على أيديهم لإرتفاع غمن دروسهم. ما يهمنا هو أن السوفسطائيين قد لعبوا دورًا مهما في تطوير الفكر

الإنساني إذ تأثر بهم الكتاب الناثرون كالخطباء والمؤرخين وكذا الشعراء المسرحيين ولاسيا يوريبيديس كما سبق أن رأينا في البياب السيابق. ومن زعماء المدرسة السوفسطائية نذكر على سبيل المثال لا الحصر بروتارجوراس (٤٨٥ - ٤١٥) وجورجياس (٤٨٠ - ٣٧٦) وهيبياس (معاصر بروتاجوراس) وثراسياحوس الخالقدوني (إزدهر فيا بين ٤٣٠ و ٤٠٠) وبروديكوس (معاصر سقراط).

كرس بروتاجوراس وقتًا كبيرًا للدراسات النحوية فدرس حالات الإعراب وصيغ الأفعال وأزمانها والفرق بين صيغة التمنى والإستفهام والتقرير والأمر وما إلى ذلك. ولعل فى مثل هذا السياق قد ورد نقده لهوميروس، إذ عاب عليه أنه يخاطب رية الفنون بصيغة الأمر فى مستهل ملحمتيه كها رأينا فى الباب الأول. ويقول أفلاطون إن بروتاجوراس كان يقتطف من الشعراء لشرح آرائه النحوية واللغوية (محاورة بروتاجوراس» فقرة ٣٣٩ وما يليه). أما بروديكوس فقد ركز جهده على تحديد وتعريف معانى المفردات وهذا ما حبب فيه سقراط. ويبدو من محاورة أفلاطون وبروتاجوراس» أن بروديكوس كان محددًا للغاية ودقيقًا تمامًا فى تعبيراته فى مقابل حديث هيبياس الفضفاض.

وعندما جاء جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ أحدث ثورة عارمة فى مفاهيم الفكر والأدب، إذ أعلن صراحة - ما قد يقوله غيره ضمنًا - أن النثر فن أدبى راقى لا يقل فى ذلك عن الشعر. ويعتبر جورجياس أول منظر للنثر الأدبى. (٢) وأساليب الكلام عنده هى الحجاز (trope) أى التشبيه والتورية، التبادل (hypallage) أى إستخدام كلمة بدلاً من أخرى والقياس (katachresis) أى إستخدام الكلمات لتؤدى معنى وفق قانون القياس والتكرار، والإيجاز والتوازن (parisosis) أى إستخدام جمل متساوية متوازنة ومتوازية، التحول (apostrophe) أى تغيير بجرى الحديث للتوجه بالخطاب مباشرة إلى شخص أو إله ما، وأخيرًا أسلوب المقابلة (antithesis) أى إيجاد تناقض مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هي أن مدروس بين الكلمات والعبارات. وتعزى إلى جورجياس عبارة مشهورة هي أن الكلمة قديرة فى قوتها، ضئيلة فى جسمها، بل قد تكون غير مرئية ولكنها بأفعالها التى تنجزها تكسب صفة القدسية، فهى التى تؤمن من خوف وتحرر من ألم وتجلب السرور وتنمى الشفقة».

## ٢ - سقراط محاورًا

ولد سقراط فى إحدى القرى الأتيكية ولكنه عاش فى أثينا طوال حياته (٢٩٩ - ٣٩٩). وكان أبوه فيا يروى نحاتًا يصنع التماثيل أو بناء ميسور الحال. أما أمه فكانت قابلة. ولقد ورث سقراط عن أبيه حرفته فياشتغل فى مطلع حياته ولفترة قصيرة من الزمن نحاتًا للماثيل، ثم إنصرف عن هذه الحرفة فألمت به ضائقة مالية. ومن الجدير بالذكر أن سقراط نفسه كان يجلو له أن يشبه طريقته فى التعليم بمهنة أمه، أى أنه كان يولد الأفكار من عقول تلاميذه. على أية حال فإن ما كان لدى سقراط من مال حتى بعد ترك حرفة نحت التماثيل كان يكفي لسد حاجاته الضرورية، لا سيا أنه كان يتميز عن غيره من الناس بالزهد والميل للتقشف. وأدى سقراط فى شبابه الخدمة العسكرية كأحد جنود المشاة. وتزوج فى وقت متأخر من إمرأة تدعى كسانثيهى، يبدو أنها كانت ثرية مدللة إذ رويت عنها حكايات لا تخلو من المبالغة ومفادها أنها كانت حادة المزاج، سليطة اللسان. وقد أنجب سفراط منها (وربما من غيرها؟) ثلاثة أولاد كانوا لا يزالون صغارًا عندما حكم على أبيه بالموت عام ٢٩٩٩.

كان الدافع الحقيق وراء ترك سقراط لحرفة نحت التماثيل أنه وجد نفسه منساقا إلى الفلسفة أو «حب الحكمة» (philosophia). ويقال إنه كان يشاهد كثيرًا برفقة ارخيلاوس أحد فلاسفة الطبيعة الباحثين في أصل الكون وعناصره الأولية والذي إزدهر حول عام 113. لكن بمرور الزمن وقبيل إندلاع الحروب البلوبونيسية (٤٣١) ببضع سنوات إنصرف سقراط عن هذا اللون من الفلسفة وكرس نفسه للبحث في السلوك القويم في الحياة عن طريق الحوار. وكان أسلوبه في الحوار جديدًا وفريدًا وميكن تسميته الإستجواب (elenchos) فقد برع فيه حتى صار يعرف بإسمه فيقال والحوار السقراطي». كان يبدأ بطرح السؤال على محدثه ويسوقه إلى الإجابات أي يستولد من أقواله عن طريق الإستقراء أو الإدراك العقلي ما يفترض أن يكون

تعريفًا جامعًا مانعًا لشيء ما، ويصلح لأن يكون أساسًا لحقيقــة ثــابتة ومعــرفة صحيحة. بيد أن سقراط عادة ما يورط محاوره رويدًا رويدًا في خطأ ما، أو يتغاضى عن إغفاله لنقطة أساسية تركها مبهمة دون إيضاح، فيستدرجه للإسترسال في الكلام والتمادي في الخطأ حتى يقع في تناقض ظاهر، كأن يقول في النهاية خيلاف ما كان قد أكده في البداية. وبذلك ينكشف جهله أو يتأكد عجزه عن الفهم، ولا سيا عندما يعقب سقراط على إجابات محاوره ويصوب له أخطاءه. وكان سقراط يفعل ذلك مع كل من يلتق بهم عرضًا في السوق العامة وغيره من الأماكن، لا سيا إذا صادف رغبة لدى الناس فى تبادل الأحاديث أو لاحظ إدعاء بسعة المعرفة من قبل البعض. ولعل سقراط قد بدأ يمارس هذا البحث المنهجي بطريق الحوار بعد أن ذهب صديقه خايريفون - كما يروى لنا أفلاطون - ليستشير نبوءة الإله أبوللون في دلني بشأن سقراط. وعاد من هناك إلى أثينا حاملًا جيواب النبيوءة الإلهية وسذيعًا أمرها بين الناس وفحواها «ليس هناك أحد أحكم مسن سسقراط». وكما يقسول أفلاطون شرع سقراط يحاور من إشتهروا بالحكمة فى المدينية مين خيطباء وشيعراء ورسامين إلى نحاتين بهدف إكتشاف من يفضله في الحكمة. وإكتشف أنهم جميعًا يدعون المعرفة ويزعمون الإلمام بكل شيء وهم لا يعرفون شيئًا، أما هو فلا يعرف شيئًا ويعرف أنه لا يعرف شيئًا. وبذلك صدقت نبوءة أبوللون وتيقـن سـقراط أنـه أحكمهم جميعًا لأنه على الأقل يعمل بالحكمة ألقديمة المنقسوشة على مدخل معبد أبوللون في دلق وهي « إعرف نفسك ». أي إعسرف حدود طساقتك البشريسة على المعرفة.

لم يكن سقراط يهتم بمظهره الخارجى فكان قليل العناية بملبسه، متقشفًا فى مأكله عزوفًا عن الترف والدعة. وقد حبته الطبيعة قوة فى البدن وقدرة كبيرة على الإحتال، وحرمته نعمة الوسامة فكان قبيح الوجه دميم الهيئة بشكل ملحوظ. ووراء هذا الوجه غير المليح كان يكن عقل يتقد ذكاء، ونفس أبية وشجاعة نادرة وروح قوية، وصلابة خلقية. كان سقراط يجمع بين الإحساس العميق بالواجب والميل للمزاح المعتدل والطبع الكريم وحسن المعاشرة، وكان يتمتع بملكة الفكاهة، وبراعة فائقة فى التهكم والسخرية. ومن المؤكد أن هذه الصفات قد تضافرت على جذب

كثير من التلاميذ والأتباع إليه طلبًا لصحبته والإستاع إليه، والتحلق من حوله. كان بعضهم من أقرانه الذين ينتمون إلى مختلف الطبقات الدنيا بمن بمارسون هذه المهنة أو تلك الحرفة. ' وبعضهم الآخر من الشبان سليلي الأسر النبيلة جاءوا سقراط للتزود بالمعرفة التي تؤهلهم للإشتغال مستقبلًا بالسياسة. وكان يأتيه أحيانًا بعض المفكرين الجادين الإستشارته وإستطلاع رأيه فيا يعن لهم من مشكلات تشغل بالهم. كانت الحلقة السقراطية تضم مواطنين أثينيين ووافدين غرباء آتين من مدن إغريقية أخرى. وقد واصل بعضهم طريق البحث والتأمل بعد رحيل سقراط عن دنياهم حتى أصبحوا مؤسسي مدارس فلسفية تمثل مختلف الإتجاهات. فمن بين همؤلاء أفلاطون مؤسس المدرسة الأكاديمية - وسنتحدث عنه بعـد قليــل - وأنتيســـثنيس مؤسس المدرسة الكلبية وهو أيضًا أثيني. ومن تالاميذ سقراط أيضًا أريستيبوس القوريني وإقليدس (إيوكليديس) الميجاري مؤسس المدرسة الميجارية. وربما كان بينهم أيضًا فيدون أحد مواطني إيليس بشهال غرب البلوبونيسوس ومؤسس المدرسة الإيلية. هذا إلى جانب كسينوفون مؤرخ القرن الرابع والذي سنتحدث عنه أيضًا. ومن بين تلاميذ سقراط كذلك أيسخينيس الملقب بالسقراطي والذي كتب محاورات سقراطية دافع فيها عن أستاذه، ورسم له صورة أمينة توضح ملامح شخصيته وخلقه وطريقته فى الحوار

وسقراط هو الفيلسوف الذى أصبحت مبادؤه وأفكاره وتعاليمه جزءاً لا يتجزأ من تراث الحضارة الإغريقية بل والحضارة الإنسانية عامة. فهو أول من نادى وأصر فى ندائه على أن الإنسان ينبغى أن ينظم حياته فى ضوء تفكيره هو وتفكيره فقيط دون الإكتراث بأية عوامل خارجية أو حتى أية مؤثرات عاطفية ما لم تخضع جميعًا للتفكير العقلاني. كان أول من أثار بين تلاميذه قضايا الأخلاق والسلوك الفردى، وحثهم على التحقق بطريقة منهجية من صحة الإفتراضات أو المسلمات الأساسية التى قد يبنون عليها أحكامهم. ويعتبر سقراط أول من أكد على ضرورة تحديد معاني الألفاظ العامة تحديدًا دقيقًا وتعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا. ومن ثم فهو رائد أعطى دفعة قوية لتطور الفكر الفلسني في علم الأخلاق والمنطق.

ولقد عزف سقراط بعض الشيء عن المسائل السهاوية والمتافيزيقية، حيث أنها

لا تعنيه كثيرًا فهي لا تمت لموضوع بحثه بصلة، ونعني الإنسان وسلوكه الخلق. بيد أن أي شعور بالورع أو الخوف لم يكن ليعيق سقراط عن البحث والنقد والتعليق على كل صغيرة وكبيرة. ومع ذلك فهناك تساؤل مطروح حول معتقدات سسقراط الدينية، إذ كان الكفر بالآلهة الإغريقية التقليدية من بين التهم الموجهة إليه في كوميدية أريستوفانيس « السحب (١٤). التي عسرضت عسام ٢٧٣ وكذا في عسريضة الدعوى التي حوكم بموجبها وأعدم سقراط عام ٣٩٩. ولا تزال هله النقطة مشار جدل بين الباحثين. وليس هناك شك في أن سقراط كان رجلًا ذا شعور ديسني عميق حريصًا على مراعاة الشعائر الدينية. لكن من المحتمل أنه طبق طريقته في النقد أي منهجه الديالكتيكي على بعض المعتقدات الدينية التقليدية السائدة في عصره. ومن جهة أخرى ليس لدينا أي دليل مؤكد على أن سقراط كان عضوًا منتميًّا إلى فرقة أو طائفة دينية منحرفة أو خارجة على المألوف من العقائد الــدينية. لكننا نعرف ما رواه سقراط نفسه أى تلك التجربة أو المعاناة الدينية الـتي مـر بهـا بين الحين والآخر طوال حياته. ونعني ذلك السوحي أو الهماتف الإلهمي المذي كان يأمره بإتباع سلوك معين ويوجهه في تصرفاته كلها تطلب الموقف. لكن طبيعة همذا الوحى أو الهاتف لا تزال أمرًا خفيًا يكتنفه الغموض. بيد أنه قـد شـاع القـول في أثينا إنه يكفر بالآلهة الأوليمبية التقليدية ويتعبد لآلهة جديدة خياصة. وقيـل عنـه في الأجيال التالية إنه كان يؤمن بفكرة الإله الواحد، حتى أننا نجد أمير الشعر العـرب أحمد شوق<sup>(ه)</sup> يقول في الحمزية النبوية، مخاطبًا الرسول صلى الله عليه وسلم:

ناديت بالتوحيد وهمو عقيدة نسادى بهما سمقراط والقمدماء وعلى أية حال فإن صورة سقراط ودوره فى الفكر الإغريق سيلقيان مزيدًا من الإيضاح فى ثنايا حديثنا عن أفلاطون.

## ٣ - أفلاطون متأرجحا بين الشعر والفلسفة

يعد افلاطون (٢٨٥ او ٢٥٠ - ٤٣٧) ألم تلاميذ سقراط وأشهر الشخصيات الأدبية والفلسفية إبان النصف الأول من القرن الرابع، ويمكن إعباره شاعر الفلسفة أو فيلسوف الأدب الإغريق الأول. يقول عنه سبيوسيبوس إبن أحته إنه إبن أبوللون نفسه (٢١)، وهي مقولة نابعة عن إعجاب شديد بهذه الشخصية شبه الأسطورية من حيث تألق العبقرية. وقيل إن اسمه الأصلي هو أريستوكليس (Aristokles)، أما ه أفلاطون ، (Platon) فلقب أطلق عليه بسبب قامته المتينة وأكتافه العريضة (platys) عرضا غير عادى. قبل أفلاطون دعوة ديونيسيوس الأول طاغية سيراكوساى حوالي عام ٣٨٨ بهدف تطبيق مبادئه الفلسفية في نظام الحكم أي ما يعرف بالمدينة الفاضلة. فلما فشلت المحاولة أعاد أفلاطون الكرة في عصر ديونيسيوس الثاني. ولم يخرج أفلاطون هذه المرة أيضا بنتيجة تذكر. بيد أنه تعرف في صقلية على أتباع المدرسة الفيثاغورية التي تركت مبادؤها بعض التأثير على كتاباته الملاحقة. وقضى المخرف بقية حياته مدرسا ومعلما للفضيلة.

ومن المحتمل أن يكون أفلاطون قد بدأ في كتابة محاوراته بعد موت سقراط مباشرة عام ٣٩٩. ومن حسن الحظ أن وصلتنا كل مؤلفات أفلاطون، ويمكن تقسيم معاوراته إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول: المحاورات السقراطية حيث يلعب سقراط الدور الرئيسي في الحوار، وتندرج في هذه المجموعة المحاورات التالية: «كريتو»، و «خارميديس» و «لاخيس» و «إيوثيفرون» و «هيبياس الأصغر» و «هيبياس الأكبر» (المشكوك في نسبتها إلى أفلاطون) «وإيون» و «ليسيس». أما محاورة والدفاع» فهناك من يتحفظون عليها قائلين بأنها نسخة من دفاع سقراط عن نفسه أمام المحكمة أي أنها من تأليف الأخير.

أما القسم الثانى فيضم المحاورات التي عادة ما تسمى المجموعة الأفلاطونية الأولى

والثانية. فرغم أن سقراط في هذه المحاورات لا يزال بارزا إلا أنه يعبر عن أفكار أفلاطون أكثر من التعبير عن نفسه. وتندرج في هذا القسم المحاورات التالية:

« إيوثيديموس » : وفيها يندد أفلاطون بمجموعة من السوفسطاليين.

«كراتيلوس» : وتعد بحثا في الإشتقاق اللغسوى والعسلاقة بسين المفسردات ومدلولاتها.

« فايدون» · : وهي دفاع تمجيدي عن سقراط وتصف أيامه الأخيرة في الحياة.

«الجمهورية» : وتعتبر رائعة أفلاطون دون جدال وتقع في عشرة كتب. يرسم أفلاطون في الكتاب الثاني والثالث والرابع منها صورة الدولة المثالية التي هي أقرب ما تكون للشيوعية. وفيها يتدرب الحكام أو الحراس (phylakes) تدريبا جيدا ولا يمتلكون أي شيء على الإطلاق، أما بقية كتب الحاورة فتعالج المشاكل التي يمكن أن تواجه هذا النظام، مثل وضع المرأة وطبيعة الزواج بين الحراس ومسالة التربية والتعليم.

«مينون» : وتدور حول مسألة الفضيلة وهل يمكن إكتسابها بالتعلم.

« الكيبياديس » : ويشك في نسبتها إلى افلاطون.

«مینیکسینوس» : ومن المفارقات أن تلمیذ سقراط هذا الذی تحمل المحاورة إسمه عنوانا یلعب دورا ضئیلا فیها. أما دوره فی محاورة «لیسیس» و «فایدون» فهو آکبر بکثیر.

دفایدروس ) : وتحوی نقدا لخطباء العصر.

﴿ المَّادِيةِ ﴾ : وتشرح الحب الأفلاطون.

(ثيايتيتوس) : وتدور حول نظرية المعرفة.

• بارمينيديس ، وفيها يتراجع أفلاطون ويعدل في نظرية المثل. ذلك أن هذه المحاورة قد كتبت في سن الستين وتمثيل قمة نضوج أفسلاطون وخبرته.

أما القسم الثالث فيضم المحاورات المساة « المجمسوعة الأفسلاطونية الشالئة ». ولا يبرز سقراط إلا في واحدة منها ويغيب عن بعضها تماما. وتندرج في هذا القسم المحاورات التالية:

« السوفسطال » : وتعتبر إستمرارا لمحاورة ثيايتيتوس وتهاجم السوفسطائيين.

«السياسي» : وهي بحث في شخصية الملك أو «رجل الدولة» الحقيق.

« تيهايوس » : وتدور حول فلسفة الكون أو الكوزمولوجيا وفيها يعود افلاطون

إلى نظرية المثل.

«كريتياس» : ووصلتنا ناقصة،

« فيليبوس » : وفيها يبرز سقراط.

(Philebos)

« القوانين » : لا يظهر فيها سقراط تماما وتقدم بعض التعديلات في الآراء

المطروحة في محاورة «الجمهورية».

هذا وتعزى إلى أفلاطون ثلاثة عشر رسالة موجهة لبعض الشخصيات، وكذا بعض قصائد الإليجيات. لقد أمضى أفلاطون شطرا كبيرًا من حياته يبرر مسلك أستاذه سقراط الذى ربما ماذاع صيته ولاعظم مجده لو لم ينشغل به تلميذه هذا الانشغال. ولقد كتب أفلاطون أربعة محاورات عن الأيام الأخيرة في حياة سقراط. ففي «يوثيفرون» نرى سقراط وهو على وشك المثول أمام الحكمة يناقش تلاميذه في معنى الشعور والإلتزام بالواجب. وهناك من الدارسين مسن يعتقد أن محاورة «الدفاع» هي النص الفعلى الذى دافع به سقراط عن نفسه أمام المحكمة والذي اختتمه بالقول ساخرا:

«لقد آن الأوان للرحيل وكل منا يمضى فى طريقه أنا إلى الموت وأنتم إلى الحياة. أيها أفضل؟ لا يدرى أحد سوى الإله!»

وهو قول فيه من روح سقراط أكثر مما فيه مسن قسلم أفسلاطون. وفى محساورة وكريتون، نرى سقراط فى السجن ويقترح عليه البعض الهرب بعد تأمين الوسيلة المناسبة، ولكنه يرفض قائلا بأنه ينبغى الإنصياع للقوانين لأنها أساس النظام بالمدينة ولائه يدين بكل شيء لها ولا يستطيع الخروج عليها. ويصف أفلاطون فى محاورة الفايدون، الساعات الاخيرة لسقراط فى الحياة الدنيا، إذ تنتهى بشربه السم فعلا بعد مناقشة طويلة فى معنى الخلود.

كان سقراط - بشخصه وما أثار من موضوعات فلسفية وأخلاقية وتقشفه وبساطته - بالنسبة الفلاطون تحديا كبيرا وقدوة تحتـذى في نفس الـوقت. فبفضـل سقراط أصبحت الفلسفة عند أفلاطون ليست مجرد تأمل بل أسلوبا في الحياة وسلوكا يفرض إلتزامات معينة. ويلاحظ أن كل كتابات أفلاطون تنحصر أساسا في المسائل الفلسفية، ويسترعى الإنتباه أيضا أن أفلاطون لا يتحدث بلسان المتكلم المفرد قط. ويما لا شك فيه أن الكتابة في شكل محاورات من إبتداعه وبنات أفكاره، بيدأن المضمون الفلسني قد تكون له مصادر أخـرى وفي مقـدمتها ســقراط نفســه. وهنآك رسالة من الأرجح أنها مقحمة على أفلاطون، غير أنها جديرة بسالملاحظة إذ تقول «ليست هناك ولن تكون قط أية كتابات منتظمة لأفلاطون، أما ما ينشر بإسمه فهو في الحقيقة ينتمي إلى سقراط الذي عباد للحيباة شبابا وسيما ٣٠٠٠. وهــذه الرسالة مفعمة بروح السخرية ولكنها تدل على أن أفلاطون - إن كان هـو حقـا صاحبها - لا يعتبر كتاباته من وحي آرائه الشخصية. وإذا سلمنا بهذه الحقيقة فإن ذلك لا يعنى سوى أن الإيجاء فقط قد جاء من سقراط، فتحول لدى عبقرية أفلاطون المبدعة إلى كيان جديد مكتمل الفو، وافر الحياة والعطاء. لقد وجد أفلاطون في سقراط الأنموذج الكامل للمفكر والفنان وظل هـذا الأنمـوذج يتمركز في دائرة تفكيره وكتاباته. ولكنه رويدا رؤيدا بدأ يتخلص من سيطرة هذا الأنموذج ويتحرر من تأثيره الآسر ليعبر عن نفسه مباشرة، ولكن بعد أن كانت قد مضت أخصب سنوات عمره التي قضاها في تمجيد أستاذه. ومع ذلك فلم يكن أفـ الإطون متعصبا للأفكار التي يطرحها في كتاباته سبواء في المرحلة السقراطية أو تلك الـتي عبر فيها عن نفسه. ذلك أنه إقتنع بأن السعى إلى الحقيقة هـو طـرح لـالأسئلة والأسئلة المضادة، وقد يكون هذا السعى نفسنه أي التساؤل أهــم مــن الــوصـول إلى نتيجة ما لأنه ينشط الذهن ويوقظه، والنتائج لا تكون نهائية قبط. ومن ثم يمكن القول بأنه إذا كان التفكير الديالكتيكي هو شغل سقراط الشاغل، فإن أفلاطون هو الذي صاغه أدبا. وبفضل إستخدام أسلوب الحوار الفلسني في كتاباته تمكن أفلاطون من إبراز عملية السعى إلى الحقيقة أثناء حدوثها الفعلى من البداية إلى النهاية وذلك في إطار عمل إبداعي رفيع المستوى.

ومما يلفت النظر أن أفلاطون يعتني كثيرا بشخصياته المشتركة في الحوار. ويمكن

رسم الخطوط العريضة لما يحدث فى المحاورة الأفلاطونية على النحو التالى: يبدأ سقراط بطرح سؤال ما على أحد المتحاورين. ثم ينهال عليه بأسئلة أخرى متنالية تشكل فى مجموعها حصارا مطبقا لا يسع هذا المتحاور إزاءه سوى الاستسلام والإعتراف بأنه لا يعى ما يقول. وهكذا يسيطر سقراط على كافة مشاهد المحاورة ويبرز كواحد من أهم الشخصيات فى الأدب الإغريق، لأنه كريم ودود مصع ضحاياه. حقا يشعر سقراط بالمودة تجاه محاوره، ولكنه لامر ما يشدد قبضته عليه حتى أن مينون الذى يعجب بسقراط يظهر شيئا من التمنيع فى خضم هذا المد السقراطي، ويشبهه بسمكة الرعاد الكهربائ (التوربيدو) لا من حيث المظهر المحارجي فحسب بل من حيث طريقته فى الحوار. فهو يبدو كها لو أنه يرسل شحنة الخارجي فحسب بل من حيث طريقته فى الحوار. فهو يبدو كها لو أنه يرسل شحنة كهربائية تخدر كل من يقترب منه بل وتتركه ساكنا لا ينطق ببنت شفة. ويشبه الكيبياديس سقراط بأحد أفراد سلالة السيلينوي العازفين على المزامير والفلوت. ويشبهه أيضا بالساتيروس مارسياس الذي يبدو قبيحا ولكنه يسحر الجميع بموسيقاه. يتحدث سقراط بساطة شديدة ويستمد أمثلة من الحياة الينومية المتواضعة ويضفى الحيوية على أحاديثه بدس بعض اللمسات الشخصية فيها. هذا هو سقراط كها رسمه أفلاطون.

ويتألق أفلاطون أيضا في رسم شخصية محاوري سقراط سواء أكان الشاب الصغير خارميديس الذي يشعر بالحياء بسبب هيئته المليحة والمثيرة للإعجاب، أو كان المنشد الملحمي إيون المشغول بإنشاد وتفسير هوميروس، أو كان كالليكليس المتفد ذكاء وألحية والمتميز بالوقار والذي يدافع عن مبدأ «القوة هي الحق»، ويجسد كيفالوس المسن عند أفلاطون الحكمة والسكينة الملازمتين للشيخوخة، أما ثراسياخوس فهو جعجاع لا يحب أن تطرح عليه الأسئلة ولا يجيد الدفاع عن نفسه، أما بروتاجوراس المبحل فيمتاز بالكياشة في سلوكه والتحكم في نفسه، يصد هجهات سقراط ويكسر حدة الموجات المتنابعة من أسئلته ببراعة ورباطة جاش، وتختلف شخصيات المحاورات الافلاطونية عن أبطال التراجيديا الإغريقية في أنها أقرب إلى المبخرية المضحكة، بل هي شخصيات مالوفة تبدو وكأنها إنعكاس تهدف إلى السخرية المضحكة، بل هي شخصيات مالوفة تبدو وكأنها إنعكاس

صادق للمواطن الأثينى نفسه. فمن محاورات افلاطون نستطيع أن نتصور كيف كان الأثينيون يراقبون بعضهم بعضا عن كثب. ومسن الملاحسظ أن مفتسلح الشخصية الأفلاطونية يكمن فى آرائه وفى جدية طرح هذه الأراء وكذا فى القدرة على الدفاع عنها.

ولا ترقى الظنون قط إلى القيمة الأدبية الرفيعة لمحاورات أنسلاطون. يضاف إلى ذلك أن المدقق في محاورات أفلاطون سيكتشف أنه لا يحصر تفكيره في سسقراط فقط، وإنما يتسع إهتامه فيشمل كل أفراد الحلقة التي تحلقت حوله. لقمد وجمل أفلاطون أن إعادة بناء أو إحياء العصر الذي سبقه يشكل خلفية منــاسبة لمحـــاوراته. وبرغم مرارة الحالة الراهنة في أثينا المتدهورة، إلا أن أفلاطون لا يتحمس لمخامرات عصر بريكليس الجيد. وقضى افلاطون معظم سنى عمره متاملا ومتدبرا أمر رجالات الفكر آنذاك. ولكنه جعل محاوراته تجرى في أماكن خيالية وتواريخ غير محددة، وهي على أية حال تقع فيا بين الفترة السابقة لقيام الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ حسى الحملة الصقلية عام ٤١٥، وكان أفلاطون نفسه عندثذ صبيا يناهز الرابعة عشر. أما محاوراته التي تعالج موضوع محاكمة سقراط وموته فتدور بالطبع في فـترة لاحقــة، وكان أفلاطون قد بلغ سنا تمكنه من معرفة ما يجرى حسوله. ومعسظم محساورات أفلاطون الأخرى تدور في زمن بعيد، إذ يعتمد فيها المؤلف على ما كان قد سمعه أو علمه عن ذلك العصر، أفلاطون إذن فنسان يعيسد صسياغة أحسداث الماضي وشخصياته ومشاكله بهدف التعبير عن الحاضر وآلامه وآماله. وكان من الطبيعي أن يتشوق أفلاطون الأرستقراطي ويحن للماضي المجيد، ولسكنه لا يمتسدحه بسل دائمسا ما ينتقده ولا تفلت من إنتقاداته حتى الإنجازات الضمخمة في الحيماة والفنون الستي حققها أبناء هذا الماضي والتي لا تزال مثار إعجاب الأجيال المتتالية.

فى المرحلة الأولى كان أفلاطون يؤلف مقطوعات حوارية قصيرة، وكان سيقراط يمثل فيها الراوى والشخصية الرئيسية. وتدور كل مقطوعة منها حول موضوع واحد على نحو أو آخر، فوضوع «خارميديس» هو الإعتبدال وموضوع «ليسيس» هسو الصداقة وتدور «لاخيس» حول الشجاعة، أما «إيون» فتعالج مشكلة طبيعة الشعر ووظيفته (۱). ويلاحظ أن عدد المتحاورين دائما قليل جدا لا يزيد على أربعة أو خسة

وتشبه الحاورة الافلاطونية في هذه المرحلة مسرحية من فصل واحد تجرى في حوار رفيع المستوى. وفي محاورات هذه المرحلة أيضا غالبا ما مجد شابا وسيا أو صديقا علصا، أو قادة مشهورين، أو منشدا ملحميا يتغنى بأشعار هوميروس. يسأل الواحد منهم أسئلة تتصل بوجوده ذاته وحرفته، ومن محاورته مع سقراط يكتشف أنسه غير متسق مع نفسه إلى حد أنه في النهاية يضطر إلى الإعتراف بأنه لا يعسرف كنه الموضوع اللى يتناقش حوله. بيد أن أفلاطون يلس في ثنايا هذا الحوار لمسات جدابة، فمثلا عندما مختلف القائدان لاخيس ونيكياس، أو عندما يظهر إيون إعجابا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار. وهكذا بهوميروس يصل إلى حد التقديس، نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة الحوار. وهكذا بهطريقته المعروفة في الجدل المعتقدات المألوفة والبديبيات ولم يقدم بديلا. وهذا يصني بطريقته المعروفة في الجدل المعتقدات المألوفة والبديبيات ولم يقدم بديلا. وهذا يصني أن أفلاطون قد إعتبر أن النتائج السلبية السليمة أفضل بكثير من النتائج الإنجابية الماطئة. تلك هي خلاصة ما نجده في عاورات المرحلة الأولى التي تنطوى تحت الحوارى الذي هو من ناحية أساس الشعر المسرحي، ومن ناحية أخوى يعد جزءا الحوارى الذي هو من ناحية أساس الشعر المسرحي، ومن ناحية أخوى يعد جزءا من الحياة اليومية للمواطن الأثيني.

وفى المرحلة التالية أولى أفلاطون رسم الشخصيات ووجهات النظر التى يمثلونها مزيدا من العناية، وصارت محاوراته أكثر صقلا ودقة. واستطاع المؤلف فى هدله المحاورات أن يخلق من مجموع جزئيات متفرقة عملًا فنيا متكاملا يهدف إلى كشف عملية التفكير نفسها فى موضوع واحد رئيسى ومحدد، يتم فى النهاية الوصول بشأنه إلى نتيجة ما. ولقد طور أفلاطون فى هذه المرحلة الأكثر نضوجا صورة سقراط الذى لم يعد مجرد محاور بارع. حقا إن المؤلف يرسم هده العسورة من مخسرون ذاكرته، ولكنه زينها بالكثير من بنات أفكاره وخياله الخصب وتجربته العريضة.

ولعل موضوع محاورة «بروتاجوراس» سيظل مثار بحث وأخد ورد للأبد ودون إنقطاع لأنه يدور حول السؤال: هل بالإمكان تعلم الفضيلة؟ ولقد عبر سقراط فى هله الحاورة عن شكوكه فى ذلك معتمدا على أمثلة حية. وفى البداية تطرح القضية لمسالح مبدأ إكتساب الفضيلة بالتعلم والتدرب على يد أستاذ بارع ومتحدث لبق مثل

بروتاجوراس. يزعم هذا السوفسطائ أنه يستطيع أن يجعل الإنسان أفضل بما هو عليه بالتعليم. ومن الواضح أن هذا الأستاذ جاد فى زعمه وصادق مسع نفسه، إذ يربط الفضيلة بالوظيفة الإجتاعية للإنسان. بيد أن سقراط لا يقتنع بهذه الآراء لأنه يطالب بالفضيلة المثلي لا النسبية، ويرى أن لا وجود لها فى النظام الذى يقترحه بروتاجوراس. وتتطور المناقشة حتى تتعرض لقصيدة من نظم سيمونيديس يتحدث فيها عن صعوبة أن يكون الإنسان فاضلا. ولا تصل المحاورة إلى نتيجة عددة ولكننا نخرج بإنطباع مؤداه أن بروتاجوراس قد شرع يناقش القضية منطلقا من إفتراضات وهمية زائفة أو مضللة.

وليس جورجياس بطل المحاورة التي تحمل إسمه عنوانا على نفس الدرجة من الجدية والوضوح مثل بروتاجوراس. ورغم أن جورجياس متواجد طوال المحاورة إلا أنه لا يلعب دورا حيويا فيها بإستثناء البداية، حيث يقرر أنه دارس لفن الخطابة والإقتاع. فيا أن الخطبة تمثل الأداة الجوهرية في لعبة الحياة السياسية كان مسن الطبيعي والضروري أن يتعرض الحوار لنظم الحكام. وتكتسب هذه المحاورة بعدا أعمق عندما يقول الشاب كالليكليس صاحب النفوذ إن «الحير» هو ما يشبع رغبات الإنسان وشهواته، وإن الحق في عالم السياسة هو القوة لأن هذا هو قانون الطبيعة نفسها أي البقاء للأقوى. ويحترم سقراط أمانة وصدق كالليكليس الدي يقول صراحة وجهرا ما يضمره الأخرون أي يفكرون فيه ويكتمونه. ويعسبر كالليكليس عن إعجابه بأرخيلاوس ملك مقدونيا الذي بإرتكاب عدة جرائم شدق عريقه إلى الحكم والسلطان. فهو إذن إنسان يعد أكبر وأفظع المجرمين من ناحية، ويمثل أقصى ما يتمناه المرء في الحياة من ناحية أخرى. وهنا يتقدم سقراط بطرح وينتهي سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن يمارس العدالة وينتهي سقراط إلى القول بأن على المرء أن يدفع الشر بالخير وأن عارس العدالة والفضيلة.

وفى محاورة «فايدون» يوضح لنا أفلاطون على نحو عملى كيف يـواجه فيلسـوف مؤمن بالعقل والمنطق قوى الظلم والموت. وهنا لا يدع أفلاطون أى مجال للشـك فى أنه معجب تمام الإعجاب بسقراط الإنسان صاحب المبادئ الأخلاقية. وتصـور هـذه

الحاورة الساعات الأخيرة لسقراط فى الحياة، فتتناول الموضوعات التى تناقش فيها مع تلاميذه وأصدقائه. ومع أن موضوعه الرئيسى هو خلود الروح إلا أن الحوار قادهم إلى مجالات أخرى. وفى النهاية طرح سقراط القضية القيائمة على فيكرة سيتكون فيا بعد هى النقطة المحورية فى فلسفة أفلاطون. ونعنى نظرية المثل والتى تتلخص فى أن الوصول للحقيقة هو الحدف الأسمى للمعرفة، وأن كل ما تقع عليه أعيننا وكافة حواسنا إن هو إلا إنعكاس للحقيقة المثلى. وربما كان سقراط نفسه يسؤمن بهذه الفكرة. المهم أن أفلاطون يريد القول بأن الروح هى الشيء الحقيق الوحيد، ومن شيخى أن تنجو من الموت وتبق حية خالدة (٢٠).

وإذا كانت المحاورات الثلاث (بروتاجوراس) و (جورجیاس) و (فایدون) تعد من رواثع أفلاطون وتنتمي على الأرجع إلى أواسط سنى حياته، فإن كل منها تعالج موضوعًا رئيسيًا من المحتمل أن يكون أفلاطون قد تعلمه على يد سقراط وأعاد خلقه وصياغته. أما في محاورة ( الجمهورية ) فإنه يجمع كافية موضوعات هذه الحاورات الثلاث في إطار محاورة واحدة أوسع أفقا. وبالطبع فإن هيمنة المؤلف على الهيكل العام لهذه المحاورة أقل منها في المحاورات السابقة. تبدأ المحاورة البداية الأفلاطونية المعهودة، أي يكتسح سقراط محاوره ثراسياخوس الذي يعتنق مبدأ أن العدالة من شأن الأقوى. أما نهاية المحاورة فهي فكرة دينية وكونية. وبين البداية والنهاية - وهما طرفا نقيض - يتعرض أفلاطون لقضايا أخرى مرتبطة بهما. ومع أن «الجمهورية» تحتفظ بشكل الحوار، فإنه بعد الكتاب الأول منها يقل عدد مرات تبادل الحوار. ويشرع سقراط في بسط آرائه لمستمعيه المتطلعين إليه في شغف وشوق لحديثه الطويل الأشبه بالمونولوج حول المدينة الفاضلة. ويبدو أن هذا الموضوع كان شائعًا إبان القرن الرابع، إذ نجد الشاعر الكوميدى أريستوفانيس يتعرض له ف الطيور» و «برلمان النساء(١٠٠) ، وجدير بالذكر أن نفس هـذا الموضوع - أى الأفـكار الطوباوية حول المدينة الفاضلة - قد أعاده إلى الحياة في عصورنا الحديثة كل من توماس مور وكامبانيلا ووليام موريس وغيرهم(١١). وهي أفكار لا يهدف صاحبها إلى تطبيقها بقدر ما يقصد أن تكون دليلا نافعا للساسة. وأصحاب هذه الأفكار يفترضون أن السياسة غايتها تحقيق الخير وتربية الفضلاء، ومن ثم نجد أفلاطون يهم إهمامًا كبيرًا بنظام التعليم. يعود أفلاطون في «الجمهورية» إلى شرح الفكرة التي سبق أن تعرض لها في «فايدون» أي نظرية المثل. وفي فقرة معروفة لـدى دارسي الفلسفة يشبه أفـلاطون الناس في عالمنا هذا بأناس يقيمون في كهف ويديرون ظهرهم لضوء النهار، لأنهه لا يستطيعون النظر إليه لسبب أو لآخر. ومن خلفهم تـوقد نـيران فهـم لا يـرون أمامهم سوى أشباحهم وظلالهم. وهذا التشبيه الأفلاطوف يذكرنا نحن المحدثين بفن الأراجوز وخيال الظل (أو حتى السينما)، وهي فنون لم تعرف أيام أفــلاطون قــط في حدود ما نعلم. المهم أن أفلاطون يريد أن يوضح ضاّلة وضحالة ما يحصل عليه البشر من معلومات، فهي لا تعدو أن تكون ظلا للحقيقة الأزلية. ومن ثم فإن عالمنا المرق ليس حقيقيًا وإنما هو إنعكاس باهت للحقيقة. وأكثر من ذلك يقول أفلاطون أنه إذا أخذنا أحد هؤلاء الناس إلى خارج الكهف أي إلى ضوء الحقيقة الفعلية، سنجد أنه من العسير عليه التأقل مع معطياتها بل من المحال أن يتعايش معها. ويقوم التعليم عند أفلاطون بواجب التوعية بالحقيقة والمثل العليا. وتتلاقى آراء أفلاطون مع إعتقاد بنداروس في أن الأشياء الإلهية هي وحدها دون غيرها الأشياء الحقيقية فما عداها باطل. وقد يصل أبطال التراجيديا الإغريقية فى لحظات المصير الحاسمة إلى مثل هذا التفكير وقد يتبنونه بعض الوقت بيد أن أفلاطون جعله فلسفة متكاملة وموقفًا ثابتًا.

إنتقد أفلاطون - كما فعل سقراط وأريستوفانيس - المديموقراطية الأثينية إبان القرن الخامس، ويعد وصفه لها ردًا على الخطبة الجنائزية لبريكليس فهو يفندها بندًا بندًا. والنظام الأفلاطون في الحكم نظام أوليجارخي وليس ديموقراطيًا. ولا يقسل هجوم أفلاطون على الفنون عن هذا الإنتقاد عنفًا وشراسة. ومن الملاحظ أن فنون الشعر والرسم وإلى حد ما الموسيق تنال النصيب الأوفى من هجومه هذا. بل رغب في طردها كلية من مدينته الفاضلة. وهناك ثلاثة دوافع لهذا الهجوم. فهسو أولاً يرفض الشعر لأنه يظهر الألهة في صورة غير لائقة، وهسى نسظرة سسبقه إليهسا كسينوفانيس وبنداروس. ويرى أفلاطون ثانيًا أن الفنون تغذى وتنمى العواطف التي ينبغي السيطرة عليها دومًا. وقد يشي هذا الرأى الأفلاطوني بأن صاحبه هو نفسه ينبغي السيطرة عليها دومًا. وقد يشي هذا الرأى الأفلاطوني بأن صاحبه هو نفسه كان ضحية سهلة للفنون، أي أنه كان حساسًا للغاية وضعيفًا أمامها فخاف على

الناس منها، وخشى أن يفقدوا فضيلة الإعتدال بسببها وهى الفضيلة التى إعتبرها أساس التوازن النفسى. وهكذا كان إعتراض أفلاطون على الشعر والفنون إعتراضاً أخلاقيًا. أما دافعه الثالث للهجوم على الفنون فيأتى من أن أفلاطون كان قد بنى نظريته على أساس فكرة المثل. فإذا كان العالم المادى من حولنا - كها يبدو من فكرة أهل الكهف التى أشرنا إليها سلفا - إنعكاس للمثال الأزلى، فإن أعهال الفن التى تصور هذا العالم المادى تعد إذن إنعكاسًا للإنعكاس. ومن ثم فهى تبعد عن الحقيقة ثلاث مرات. ويؤكد أفلاطون ويشدد على هذه النظرة. ولا يسترك بحسالا للتقليل من شأن رفضه القاطع للفنون، فليست هناك فائدة من التسلل عبر الثغرة المتمثلة في قول البعض أن أفلاطون إنما يرفض الفين التمثيلي فقط لا الفين بصفة المتمثلة في قول البعض أن أفلاطون إنما يرفض الفين التمثيلي فقط لا الفين بصفة

للوهلة الأولى يبدو رفض أفلاطون للفنون غير منطق، لأنه لا يوجد فن يقوم على عجرد المحاكاة ولا شيء سواها. إن إعتراض أفلاطون على فن المحاكاة يعود إلى المصورة المنطبعة فى ذهنه عن الأسلوب الأسطورى الذي إتخذه الفكر الإغريق لعدة قرون، فهو الأسلوب المتبع حتى القرن الخامس، لقد أثار هذا الأسلوب عواطف الإغريق أكثر بما ينبغى برأى أفلاطون، وحتى عندما بدأوا يفكرون بأسلوب رمزى أو فلسنى ظل تفكيرهم منغمسًا فى الأسطورة بكل صورها الجازية والشعرية التي عبوا بها عن حقائق غاية فى الأهمية والدقة، وهذا ما يدينه أفلاطون، فعندما يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خسلال يكرس نفسه للبحث عن الحقيقة ويركز فكره فى عملية السعى إليها من خسلال الديالكيتك، يجد المدخل الأسطورى عقبة فى طريقه بما إسمارة نقضه، وإنتصر الفلاطون لفكره الرياضي على روحه الشاعرية.

ومع ذلك فن الملاحظ أن أفلاطون قد إضطر لتقديم بعض التنازلات لصالح أسلوب التفكير الأسطورى الموروث والذى سبق أن رفضه. فهو نفسه يستخدم الأسطورة. وهنا لزام علينا أن نوضح ميل أفلاطون إلى التلوين والتنويع فى توظيف الأسطورة لتأييد أو تفنيد نقطة ما خيالية أو عاطفية. ثم نجده يحاول الوصول إلى نفس النتيجة بالتفكير العقلاني الصارم. وبعض هذه الأساطير بالنسبة له ليست مجرد قصص توضيحية تسرد على نحو مباشر وبسيط، لأنها في إطار عمله الفني إرتدت

ثوبًا جديدًا. مثال ذلك الأسطورة التي يرويها بروتاجوراس بمناسبة الحروار حرل التطور الحضاري، فهو يعلل هذا التطور بتباين الأدوار التي لعبها كل من إبيميثيوس وبروميثيوس في بداية التاريخ البشري. أمع أن بروميثيوس قد رسم حطة ممتازة إلا أنه ترك مهمة التنفيذ لأخيه الغبي إبيميثيوس الذى أفسد هذه الخطة بتصرفه الأخرق. من هنا يبدأ أول الخيط أو مكمن السر في نجلح وفشل البشر بين الحين والآخر. وفي محاورة «فايدروس» يشرح سقراط كيف تم إختراع حروف الأبجلية في والحكمة،، بينا هي لدى إله آخر هو تاموس غير مقبولة على أساس أنها سوف تصيب ذاكرة الإنسان بالكسل وتعلمه النسيان(١٣).

وفى محاورات (جورجياس) و (فايدون) و (الجمهورية) يستخدم أفلاطون ثلاثة أساطير تختلف فيا بينها في التفاصيل، ولكنها جميعـا تتصـل بمـوضوع الحشر والبعـث وثواب الأخيار وعقاب الأشرار في الحياة الأخرى. ولقد أولى أفلاطون هذه الأساطير عناية قد تفوق بقية أجزاء الحوار فخلع عليها من الاتقان والدقة بل والشماعرية الشيء الكثير. بيد أن جاذبيتها الأخاذة تعود بالأساس إلى خصوبة الخيال الذي يقبع وراء وصف أفلاطون لعالم ما بعد الموت ولاسياً في « الجمهورية »، عدما يقول إن روح إر الأرميني تركت جسدها وتخلصت منه لتلق ليس فقط الشواب - الـذي قـد تناله أرواح أخرى - بل سر الإنبعاث من جديد، عندما تختار كل روح الشكل المادى الذي تود أن تلبسه لتعود مرة أخرى للحياة الدنيا (metapsychosis). فهنا يلجأ أفلاطون إلى الموروث الأسطورى الشائع - والذى ليس بالضرورة مرتبطًا بآلهـة الأوليمبوس - لكى يوضح فكرته عن تناسخ الأرواح. ولعله قد أفاد من تعاليم بيثاجوراس وإمبيدوكليس التي عرفها بنداروس وسيطرت على عسادات الأسرار في اليوسيس. ومن المقطوع به أن سقراط قد عرف هذه الأفكار وآمن بها جملة -لا تفصيلا - أي إعتقد بأنها صادقة في مجموعها، وإن تحفيظ على بعض النقاط فيها. هذه المعتقدات الأسطورية نفسها هي التي يلتقطها أف لاطون ويصوغ منها فلسفته الكونية وكذا مفهومه عن التناسخ في كل من «فايدون» و «الجمهورية».

ومن الواضح أن وظيفة الأساطير هنا تتلخص في تأكيد النتائج التي لا يمكن

تثبيتها بالحوار وحده، تماما كما نفعل في حديثنا اليومي عندما نختم أقوالنا بالحكم والأمثال الشعبية. فعندما يصف أفلاطون عذاب الأشرار في الآخرة يبرهن مستبقا في ذلك دانتي أن هذا العذاب ليس مجرد العقاب المناسب والجنزاء البوفاق لما إقترفوا من ذنوب في دنياهم، بل هو جزء من طبيعتهم أي أنهم خلقوا للمعاناة التي لا يمكن فصلها عن أساليبهم الخبيثة في الحياة. فالأسطورة عند أفلاطون لا تصلح موضوعا للمعرفة ولا للجدل لأنه لا يمكن إقامة الدليل الحيى على وجودها، بل هي قصة تضم في ثوبها الخيالي الفضفاض حقيقة أساسية معينة. ويكن سر إعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب في العالم الآخر ويكن سر إعتقاد الناس وإيمانهم العميق بأساطير العذاب والثواب في العالم الآخر في أنها تشبع رغبة الناس الملحة في البقاء بعد الموت على نحو أو آخر ومها كانت صورة هذا البقاء.

صفوة القول إن الأساطير الأفلاطونية لا تقربنا فحسب من الشعر بسل هي نفسها ضرب من الشعر. وقد يكون أفلاطون صادقا في طرده للشعراء من مدينته الفاضلة، بيد أنه لم يستطع التخلص من الشاعرية المبيطرة على روحه وفنه. تلك الشاعرية التي بدونها ما كان ليصل إلى نتائج حاسمة في عاوراته. قد تميل كفة الميزان لصالح الجانب الأخلاق في أدب وفلسفة أفلاطون، إلا أن التناقض بسين الفلسفة والشعر عنده ظل مسألة عويصة لم تحسم قط مع أنه قد يلجأ إلى الشعر أحيانا ليؤيد أو يفسر بعض القضايا الفلسفية. المهم أنه ظل للنهاية متأرجحا بين الجانبين في عبقريته.

وجنبا إلى جنب مع هذا التناقض الأفلاطوني بين الفلسفة والشعر تأتي مسألة أخرى لا تقل تعقيدا ونعني الحب، والحب الأفلاطوني لا ينحصر في علاقة الرجل بالمراة، بل يمتد ليشمل حب الرجل للرجل، ويبدو أن أفلاطون قد إتبع رأى أستاذه سقراط الذي فيا يرجع كان يميل إلى تأييد هذا النوع الثاني من الحبب. وجدير بالتنوية أن مثل هذا الحب قد لا يبوء سوى بالإدانة إبان القرن الرابع، لا سيا إذا بلغ حد العلاقة الجسدية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك إبان القرن الخامس. إذ كان الناس ولا سيا في الوسط الأرستقراطي لا يتحرجون في

الحديث عنه صراحة. ومن ثم فإن إهتام أفلاطون به قد يكون متمشيا مع إتجاهه العام أى الحديث عن الماضى وإعادة تجسيده بهدف معالجة المساكل المعاصرة. وفي عاورق «ليسيس» و «خارميديس» لم يخف أفلاطون حقيقة أن سقراط كان يميل إلى صحبة صغار الشبان، جميلي القسهات، بل كان ينجذب إنجذابا للحديث معهسم ويشده إليهم شي ما، وبالطبع نحن نستبعد أن يكون سقراط قد ذهب إلى أبعد من ذلك. ولزام علينا هنا أن ننوه إلى أنه في مجتمع كان الشبان فيه يمارسون التمرينات الرياضية عراة (من هنا إسسم المكان نفسه جمناسيون Gymnasion أى الجمنازيوم ويعني حرفيا المكان الذي يتعرى فيه المرء) بعد أن يدلكوا أجسادهم بزيت الزيتون لم يكن أمرا إذًا أو عجبا أن تشيع عبادة كهال وجمال الأجسام. وليس سقراط إذن فريدا في إظهار شغفه بجهال الشبان. وقد رأينا أن أريستوفانيس في مسرحية «السحب» قد لمح إلى هذا الميل عند سقراط الذي إتهم في نهاية المطاف بإفساد الشبان، المهم أن كل ذلك الجدل واللغط كان كافيا لأن يدفع أفلاطون إلى معالجة المؤضوع بجدية وحزم. وعنده يتحول الميل السقراطي البسيط إلى نظام متكامل ومقنن يتربع على عرشه الحب الذي يغذى الروح ويخلدها. وهـذا هـو مـوضوع عـاورة «المأدة».

فحول وليمة حافلة تستمر حتى الفجر يتناقش خسة من الأصدقاء حول موضوع الحب، وفي وقت لاحق ينضم إليهم سقراط وألكيبياديس. وبعد أن يعرض كل منهم رأيه في الحب تتوافر لدينا صورة متعددة الجوانب له. يبدأ في الدروس الشاب الجميل بالحديث فيربط بين الحب والشرف قائلا بأن الحب قسد يصل إلى حسد التضمية بالنفس كها حدث في حالة ألكيستيس (الأسطورة مرة أحرى). ويفرق باوسانياس بين نوعين من الحب أحدهما سماوى والاخر ذنيوى أو ترابي وهو شعبي شائع، إلا أن المتحدث نفسه يجبذ النوع الأول على إعتبار أنه الأرق. وبعد أن يطرح كل من أريكسياخوس وأريستوفانيس وأجاثون وجهات نظرهم يدخل سقراط ويحكى كيف أنه ذات مرة إلتق بديوتيا المرأة المقدسة (أو حرفيا التي كرمها الإله زيوس) في مانتينيا فعلمته أن يسمو فوق الجهال الجسدى إلى حب الجهال الخالد، بل أن يتطلع دوما إلى عالم الخلود. وعندئذ يندفع الكيبياديس الخمور دفيا يبدوب

ويتحدث عن حبه لسقراط ويستمر الحديث حتى تبزغ أشعة الشمس فيذهب بعض الأصدقاء لينالوا قسطا من النوم بينا يعود سقراط إلى مجادلاته. وإذا كانت «المأدبة» ترفض الأشكال الدنيا من الحب، فإنها تتوج الحب السامى بإعتباره مصدرا رئيسيا للإلهام وللفعل النبيل.

وتدور عاورة «فايدروس» فى الريف حيث يتحاور سقراط وفايدروس فى ظل شجرة على ضفة بجرى مائى عن الحب والخطابة، ومع أن المحاورة تمزج الموضوعين بهارة فاثقة إلا أن التركيز ينصب على موضوع الحب، وهنا تتناول المناقشة جانبى الحب أى الحب السامى والحب السافل؛ ويعالج المتحاوران الجانب الأول فى ضوء مقطوعة للخطيب ليسياس تتحدث عن الحب الرخيص الذى لا يجد سقراط صعوبة فى رفضه وصولا إلى الحب الأسمى الذى يعتبره قوة خلاقة، ويقول سقراط إن الروح عربة يجرها حصانان أحدهما جامح لا يمكن السيطرة عليه، والآخر متأنى يبحث عن أفضل الطرق وينتقى أسمى الأشياء، والروح قادرة على هذا الإتجاه الثانى ودليلها فيه هو الحب الذي إذا سارت وراءه وإتخذته قائدا ومرشدا دخلت العالم غير المرئ أى دنيا الحقيقة. فالحب هو القوة التى تضع الروح على الطريق السليمة، وبدون الحب فإن السعى إلى حياة أفضل سيكون أصعب عما هو عليه الآن.

علينا إذن أن نقرأ محاورات أفلاطون كأعهال أدبية، فذلك لن يعوقنا عن فهم آرائه الفلسفية بل سيزيدها وضوحا. وسنلاحظ أنه لا نظير لهذه المحاورات من حيث شفافية ورشاقة لغتها، وكذا تنوع أساليبها وسلاسة مسراها. وجدير بالذكر أن أفلاطون يمثل قمة النثر الأدبى فى أثينا، ولذلك حظى بكونه صاحب أفضل النصوص النثرية التى تدرس فى الجامعات الحديثة والمعاصرة، مثله فى ذلك مثل يوليوس قيصر بالنسبة للغة اللاتينية. الجمل فى محاورات أفلاطون متتابعة ومتموجة فى هدوء، وسابحة فى لين مهها كان الموضوع عويصا أو مبها. ومها عظمت إنجازات الفلاسفة السابقين على أفلاطون فى إيجاد الأداة اللغوية المناسبة للفلسفة فإن أفلاطون قد تفوق عليهم جميعا، لأنه توصل إلى لغة مدهشة تماما من حيث ملاءمتها التامة للحوار، وهى لغة لا تفتقر إلى الوضوح ويمكن إستيعابها بسهولة، مع أن أفلاطون يتعامل مع أفكار ليست بهذا الشيوع والذيوع. والغريب أنه كلها إزدادت أفكاره





شكل ٢٦ تثال بريكليس وهو نسخة رومانية لأصل إغريقى من القرن الخامس ق. م التمثال محفوظ بالمتحف البريطاني

شكل ٢٧ تمثال سقراط الذي عثر عليه في الاسكندرية ويعود للقرن الرابع ق.م وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني

تعقيدا إزدادت مفرداته تبسيطا، وكان يؤمن إيمانا راسخا ومن البداية أن الفكر الجرى يحتاج إلى الفاظ شفافة متسقة الترتيب سلسلة الجريان، ولقد وصف أرسطو (شهلرة ۷۳) لغة أفلاطون فقال إنها تقف في منتصف الطريق بين النثر والشعر. (١١)

# ٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا

ارسطو هو أعظم تلاميذ أفلاطون ومنافسه الأوحد في التربع على عرش الفلسفة وهو أشهر مفكر في تاريخ الإنسانية. ولكنه من ناحية أخرى أقل من أستاذه أهمية في يتعلق بالنتاج الأدبى الإبداعي، وإن كان بحق مؤسس علم النقد الأدبى بسل صاحب أكبر تأثير من بين جميع أرباب التنظير للأدب عبر غتلف عصور التاريخ الإنساني والعالمي.

ولد ارسطو عام ٣٨٤ لأب يعمل طبيبا في ستاجيروس (التي تسمى الآن ستاجيرا) في خالكيديكي بطراقيا. جاء إلى أثينا عام ٣٦٧ وتتلمذ على يد أفلاطون وبق عشرين عامًا يدرس في الأكاديمية. وبعد موت الأستاذ رحل أرسطو إلى ميسيا حيث عاش مع هيرمياس طاغية أتارنيوس الذي كان صديقًا لأفلاطون وتبادل معه الرسائل. عامله هيرمياس معاملة ودية للغاية وزوجه من بيثياس بنت أخيه أو أخته وإبنته بالتبني. وبعد مقتل هيرمياس عـام ٣٤١/٣٤٢ ذهــب أرسيطو إلى مقــدونيا ليعيش في بلاط فيليب الثاني حيث كان والد أرسطو في الأصل طبيب الملك أمينتاس الثان. المهم أن أرسطو شغل في قصر فيليب الثاني منصب معلم الأمسير الصغير، الذي سيصبح فيا بعد القائد الأشهر الأسكندر الأكبر، وكان حينذاك يناهز الخامسة عشر. وفي عام ٣٣٤/٣٣٥ عاد أرسطو إلى أثينا وأسس مدرسته المسهاه بإسم معبد الإله أبوللون ليكيوس (Lykeios) أي الليكيون (Lykeion) ومن هنا جاء إسم الليسيه Lycce بالفرنسية). وكانت مدرسة الليكيون الأرسطية هذه على الأرجح تقع فيا بين صخرة ليكابيتوس وإليسوس (Rissos). في هذا المكان إستأجر أرسطو بعض المبانى وأقام مدرسته التي كانت تضم فناء مغطى إستخدمه الأستاذ وتالاميذه كممشى (peripatos) يتجولون فيه أثناء الدراسة، ومن ثم عنرف أتباع أرسطو بالشائين (Peripatetikoi).

هنا في هذه المدرسة جمع أرسطو العديد من الخسطوطات وكون مسكتبة تعد أغوذجا رائدا لكل المكتبات في العالم القديم من بعده. وضمت هذه المكتبة خرائط عديدة ومتحفا كبيرا ووسائل إيضاح غتلفة تستخدم في التسدريس. ويسروى أن الاسكندر الأكبر قد أهدى أستاذه أرسطو مبلغ غماغائة تالنت كمعونة تساعده على جمع وشراء هذه المقتنيات. ويقال كللك إن هذا العاهل المقدوني قد أمر الصيادين في البر والبحر أن يحضروا إلى أرسطو كل ما يصادفهم من حيوانات بمكن أن تكون مادة علمية خام تفيد الفيلسوف العالم لكي يجرى عليها أبحاثه وتجاربه. ولقد قضى أرسطو الثمانية عشر سنة التالية لوصوله إلى أثينا في نشاط دؤوب معلما ومؤلفا. وبعد موت الاسكندر الأكبر ووصول الحزب الأثيني المعادى لمقدونيا إلى الحكم غادر أرسطو وتنقل الروايات القديمة صورة ملامح أرسطو فنراه أصلع، نحيل الساقين، ضيق المعينين، ألثغ اللسان، ولكنه بصفة عامة مهندم الهيئة، ويتميز بالميل إلى السخرية. وتنص الوصية التي تركها أرسطو على عدم بيع عبيده بل تأمر باعتاق بعضهم عند على عدم بيع عبيده بل تأمر باعتاق بعضهم عليدل على أنه كان كريم الطبم طيب القلب.

شملت مؤلفات أرسطو كل فروع الثقافة وغطت جميع ميادين العلم فيا عدا الرياضيات والموسيق. تتراوح الأعمال المنسوبة إليه من ٤٠٠ إلى ١٠٠٠ مسؤلف. وبالطبع فإن هذه الأرقام تشمل أعمالا تنسب إليه خطأ، إذ لم تصلنا من مؤلفاته سوى ٤٧ كتابا. ومن الملاحظ أنها مؤلفات لم تكن معدة أصلا للنشر، بيد أنها أكثر صقلا وعمقا من أن تكون مجرد تسجيل لمحاضرات هذا المعلم. وقد تكون هذكرات » (memoranda) دونت للطلبة الذين فاتتهم فرصة متابعة هذه المحاضرات. أي أنها مدونات قصد بها أن تحفظ بدقة ما لم يكن بالإمكان لأبة ذاكرة بشرية أو حتى لملكرات طلابية أن تسعه.

وتظهر كتابات أرسطو إبتعادا مطردا عن تأثير أفسلاطون السطاغى فى بساكورة إنتاجه. فأرسطو قد بدأ التأليف بتقليد أستاذه إذ كتب محاورات هو أيضا. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن أية محاولة لرسم الخطوط العريضة لفكر أرسطو لابد وأن تبدأ من إرتباطه الأولى بأستاذه أفلاطون وإلتصاقه بمبادئه وبروح الأكاديمية

التي تتلمذ فيها ردحا طويلا من الزمن. ولقد كان أرسطو «أيونيا» بكل معان الكلمة، أي بإهماماته الواسعة في ملاحظة وتتبع عالم المتغيرات. لقد احس بأنه لا يستطيع أن يقتنع إقتناعا تاما بنظرية أفلاطون عن وجود المثل الأزلية المستقلة أو أن هذه المثل ثابتة لا تتغير - كما ظن خطأ أن أفـلاطون قـال بـذلك - كتفسـير مقبول لحقائق التغير والحركة في هذا الكون. أما عـن المرحلـة الأخـيرة في الفــكر الأفلاطون الذي حلت فيه الأرقام محل المثل كتفسير للوجود فلم يقبل بــه أرسـطو أيضا، إذ إنه شغف بنظريات يودوكسوس وكالليبوس الفلكية. ولم يتحقق أرسطو من أن الرياضيات يمكن أن تكون أساسا للعلوم الطبيعية، حيث أن الدقة الرياضية تعتبر حجر الزاوية في مثل هذه العلوم. وكان أقصى نجلح حققه أرسطو في مجال العلوم هو ما أنجزه في البيولوجيا أي علم الأحياء لأنه لا يعتمد -. على الأقبل في مراحل تطوره الأولى - على الرياضيات كثيراً. إذ إعتمد أرسطو في هذا الجال على الملاحظة الدقيقة والمنطق المجرد. وربما كان إتجاه أرسطو إلى البيولوجيا إيحاء أفلاطونيا لأن أحد تلاميذ الأكاديمية أي سبيوسيبوس قد أدلى بدلوه في هذا المضار. وعلى أية حال فإن المدرسة الأيونية هي بلا شك صاحبة التأثير الأكبر في هذا الجانب من الفكر الأرسطي. إذ عرف عن أتباعها الشغف بمعرفة كل أنواع الـظواهر الـطبيعية. وفى الحقيقة لم يكن هناك شيء يستعصى على تطلعات أرسطو العلمية ومقدرته البحثية، صغر هذا الشيء أم كبر، فكل ما تقع عليه عيناه أو يتطرق إليه ذهنه يثير عنده شهية الدراسة والتمحيص. وهذا ما جعله يجمع مادة ضخمة عن نظم المدن الإغريقية وتاريخ المسرح بل وتاريخ الألعاب البيثية. (١٥)

وتمتاز عقلية أرسطو بخاصيتين بارزتين أولاهما عدم التطرف. فهو فى نظريته عن المعرفة ليس عقلانيا صرفا ولا تجريبيا بحتا، بل يعترف بدور كل الحواس وكذا المقدرة الذهنية فى إكتساب المعرفة. وبالنسبة للميتافيزيقيا لم يكن روحانيا خالصا ولا ماديا تماما، لأنه يعترف بمطالب كل من العقل والجسد كوجهين لعملة واحدة. وفى مجال الاخلاقيات لا يدافع أرسطو عن اللذة، ولا يهجزها زاهدا أو منفرا منها. أما فى السياسة فلا يمكن تصنيفه على أنه أرستقراطى أو ديموقراطى، لأنه يدافع عن حكم الطبقة الوسطى. وبالنسبة للخاصية الثانية التى تتميز بها عقلية أرسطو فهى

الدقة المتناهية والقدرة الباهرة على التصنيف العلمى. فإليه ندين نحن المحدثون - ضمن أشياء أخرى كثيرة - بتصنيف العلوم إلى نظرية وتطبيقية. وإلى هذه العقلية الأرسطية المنظمة تدين الفلسفة إبان تاريخها المتصل عبر كل العصور بالمصطلح الفلسفي الدقيق. فإننا بالفعل وإلى يومنا هذا عندما نتحدث أو نكتب في الفلسفة نستخدم المفردات الأرسطية مثل: العام والخاص، الكلى والجزئ، المقدمة والنتيجة، الموضوع والمحمول، الشكل والمضمون، الإحتال والواقع، وهلمجرا. وينطبق نفس الشيء على مجال النقد الأدبي فلازالت كتب النقاد المحدثين مليئة بالمصطلحات الأرسطية والتي في الواقع لاغني لنا عنها مثل: المحاكاة، الوحدة الدرامية العضوية، النطهير، وماإلى ذلك.

ولا يتسع المجال لأن نعالج بالتفصيل إسهام أرسطو في الأدب والنقد العالميين، ونكتني فقط بالإشارة إلى أن أهم الكتابات التي خلدت إسم هذا الفيلسوف في هذين المجالين هما كتاب «فن الشسعر» (Peri Poietikes) و «الخسطابة» (Peri Poietikes) ما و «الخسطابة» (Peri Poietikes) ما فالأول يضع القواعد والقوانين الأولية للنقد الأدبي كعمل وكان من المفروض أن يعالج فيه أرسطو إلى جانب التراجيديا والملحمة المسرح الكوميدي أيضا ولكن الجزء الخاص به فقد ولم يصل إلينا. أما ما جاء بالكتاب عن الملحمة فهو أيضا مقتضب، ومن ثم يسود الإنجاه إلى إعتبار كتاب «فن الشعر» دراسة في التراجيديا بصفة أساسية. ويعد هذا الكتاب بحق أكثر كتب أرسطو تأثيرا في الفكر العالمي لأنه النبع الأصلي الذي نهل منه كل من تلاه وسطر سطرا في عجال النقد الأدبي أو التنظير للأدب بصفة عامة. وبالنسبة لكتاب «الخطابة» فهو يقدم تحليلا عن الناس، كما أنه يعالج موضوع الأسلوب واللغة. وعن هذا الكتاب يقول المدكتور عبد الرحمن بدوي في مقلمة ترجمته له «على الرغم من مرور أكثر من ثلاثة وعشرين قرنًا على هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين في الخطابة والبلاغة، ولا نعل في تاريخ الكتاب هذا الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين في الخطابة والبلاغة، ولا نعل في تاريخ الكتاب، فلا يزال حتى اليوم عمدة الباحثين في الخطابة والبلاغة، ولا نعل في تاريخ الكتابة في هذين الفنين ما يفوقه حتى يوم الناس هذا» (١٠٠٠).

وفى الواقع لا يتسع المجال لتناول نظرية أرسطو فى الفن والأدب بصفة عامة والتراجيديا بصفة خاصة، ولا للتعرض للشروح المتلفة والتفسيرات المتباينة لهده

verted by Liff Combine - (no stamps are applied by registered version)





شكل ٢٨ تمثال أسكلبيوس إله الطب، وهو محفوظ الآن بمتحف أقيم إلى جوار مسرح إبيداوروس حيث عثر على بقايا معبد هذا الإله.

النظرية، ولا لرصد تأثيرات أرسطو في عالم النقد الأدبى ولا سيا النقد المسرحى منذ العصر الروماني ومرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة وإلى يومنا هذا. نترك كل ذلك للكتب المتخصصة في النقد الأدبى. ولكننا على أية حال نغتنم هذه الفرصة لكى ننبه الأذهان إلى نقطتين مهمتين. أولهما أننا لا يمكن أن نستوعب طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته - ولا سيا التراجيديا - دون الرجوع إلى أرسطو وكتابه وفسن الشعر». أما الحقيقة الثانية فهى أننا لا نقبل الإحتكام إلى أرسطو وحده في تقييمنا للتراجيديا الإغريقية. وبعبارة أخرى لا يصح أن نعتبر القواعد الأرسطية في الكتابة الدرامية ميزانا حساسا نزن به كل صغيرة وكبيرة في المسرح الإغريق وندين هذه المسرحية أو تلك لأنها أغفلت أو أهملت قاعدة أرسطية ما. ذلك أن أرسطو قد عاش بعد إزدهار التراجيديا الإغريقية بحوالي قرن من الزمان، فقواعده قد جاءت على فترة لاحقة للتراجيديا إذن ولا يصح تطبيقها على الأخيرة بأثر رجعي أو بحرفية مترعة. والأفضل أن ندرس التراجيديا الإغريقية من جميع جوانبها المختلفة وفي إطار عصرها وملابساته الفكرية والإجتاعية والسياسية، ثم نقبس من كتاب وفن الشعر، لارسطو مايهدينا إلى فهم هذا الجانب الفني أو ذاك. (١٧)

# الفصل لث لي

# علم التاريخ

#### ١ ـ من الأساطير إلى الحقائق

بصفة عامة تعنى كلمة «هيستوريا» (historia) فى اللغة الإغريقية ـ وتكتب فى اللهجة الأيونية هكذا ما المنحث» أو «التقصى». ولقد بق هذا المعنى القديم فى تسمية علم الأحياء به «البحسث فى السطبيعة» أو «التساريخ السطبيعى» وباللاتينية (historia naturalis)، وهي تسمية لا زالت تستخدم حتى يسومنا هسذا. وبالطبع كانت هناك محاولات بدائية مبكرة لكتابة تاريخ حولى محلى هنا وهناك فى بلاد الإغريق. بيد أن فن كتابة التاريخ بلغة أدبية ودقة علمية لم يبدأ قبل القرن السادس وفى أيونيا.

ومن أوائل الأسماء التي نسمع عنها في هذا الجبال كادموس بن بانديون مسن ميليتوس الذي ألف كتابا عن إستعار ميليتوس وأيسونيا بصفة عسامة. وهنساك فيريكيديس بن بابيس من سيرا (سيروس) الجزيرة التي تقع قرب ميلوس، وكان معاصرا للحكماء السبعة أي عاش في بداية القرن السادس، قيل إنه كتب خسة أو سبعة أعال سردية عن تناسل الألحة، فهي إذن أعهال أسطورية تعالج أصل وأنساب الألحة عما يشي بأن فيريكيديس كان يسير على درب هيسيودوس، وبعد ذلك تات مجموعة الكتاب المعروفين بإسم « اللوجوجرافيون » (Logographoi) وكانوا في أغلبهم أيونيين أيضا. والمعلومات التي وصلتنا عنهم غير مباشرة، ومنها عرفنا أنهم يمثلون عاولة بدائية لتنظيم المادة الأسطورية أي الروايات المبعثرة شتاتا هنا وهناك. ولقد واصل هؤلاء الكتاب السير على منوال الموروث الملحمي التقليدي متبعين في نفس الوقت التصنيف والتراثيب القائمين على التناسل والأنساب. ومسن أسماء مجمسوعة

الكتاب هؤلاء نذكر سكيلاكس من كارياندا واكوسيلاؤس من أرجوس وخارون من لامبساكوس وديونيسيوس من ميليتوس وهيكاتايوس من ميليتوس أيضا. ومما يروى أن الامبراطور الفارسي داريوس إستخدم سكيلاكس لإجراء أبحاث جغرافية معينة ربما إنتهت به إلى رسم خريطة (periplous) أو بالأحرى تصوير مسار رحلة بحرية إلى بلاد العرب.

ولنتوقف قليلا عند جهود هيكاتايوس المولود حوالي عالم ٧٥٥ فقد كان جغرافيا هو أيضا وحظى بشرف أن يستشهد به هيرودوتوس كشيرا. كان نشطا في السياسة فيها بين ٥٠٠ و ٤٩٤ كوطني متمرد على الفرس وتدخلهم في الشئون الأيونية. كتب مؤلفين وبقيت لنا منها بعض الشذرات. فن كتابه (الأنساب) حاول أن يخص البشر بما سبق وإحتكره الآلمة عند هيسيودوس. أما في الكتاب الثباني ودورة حول الأرض (Periodos Ges) فقد أعطى وصفا جغرافيا لأجزاء من أوروبا وآسيا وأفريقيا مع بعض السبات التفصيلية لسكانها. ووصل به الإستطراد إلى أن تحدث عسن طرسوس في أسبانيا من جهة والهند من جهة أخرى. وكان من الطبيعي أن يفوز البحر المتوسط بالجزء الأكبر من الكتاب. ويعتبر هيكاتايوس مؤسس التاريخ لأنه وضع أمام جيله صورة للماضي السحيق وأيقين أن الشيعوب ينبغي أن تسرى في إطارها الجغراف. ومع أنه تعرض لإنتقاد شديد من جـانب خلفـائه بســبب ســوء تقديراته وعدم صواب أحكامه وكذا كثرة وطول أى حجم إستعاراته من الآخـرين، فإن هذا لا ينفى أن هيكاتايوس كان واعيا بطبيعة المادة التي يتعامل معها. إذ يقول (شذرة ۱) «وهذا الذي أسجله هنا هو ما سمعته يروى على لسان آخرين وإعتبرته حقيقيا. ذلك أن قصص الإغريق من الكثرة بحيث أنها لا تحصى وتثير الضحك، ولقد إنتقد هيكاتايوس «أنساب الآلهة» لهيسيودوس في مؤلفه «عسن الأبسطال» (Herologia شذرة ١٩) لأنه قد ورد فيها أن أيجيبتوس (مصر) هـ و الـذى أق إلى ارجوس بحثا غن بنات داناؤوس، والصحيح أن أبناءه هـم السذين فعلـوا ذلك وعددهم لا يمكن أن يصل إلى العشرين. ومن ثم فأنساب الألهة تبدو مضحكة لأنها تتحدث عن دخسين، وهو العدد السلك أخسل بسه أيسسخولوس في « المستجيرات ». وظهرت مجموعة احرى من الكتاب اللوجوجرافيين بعد الحروب الفارسية، ومنهم كسانتوس الليدى (من ليديا)، ولعله يكون أول أجنبى يستخدم اللغة الإغريقية فى كتاباته مستبقاً بذلك الكثير من مؤلنى العصر الهيللينستى والرومانى، عاش ونشسط كمؤلف فيا بين الستينات والعشرينات من القرن الخيامس وهبو صحاحب المكتاب المفقود وتاريخ ليديا» أو حرفيا والليديات» (Lydika)، وكتب فيريكيديس الأثينى مؤلفا باللهجة الأيونية عن الانساب الاتيكية وإزدهر حوالى عمام ٤٥٣/٤٥٤، وربحما يكون الكاتب المعروف بإسم فيريكيديس من ليروس هبو نفس الكاتب السابق، وكتب هيلانيكوس الموتيلينى قائمة بكاهنات هيرا فى أرجوس وأخرى بالمنتصرين فى كارنيا بإسبرطة. أما هيرودوروس من هيراكليا فى بونطوس فقمد كتب سيرة للبطل هرقل فى مؤلف يتسم بالعقلانية، وهي نفس السمة التى صبغت روايته عن رحلة السفينة أرجو، وكتب السوفسطائي هيبياس من إيليس قائمة بالمنتصرين في الألعاب السفينة أرجو، وكتب السوفسطائي هيبياس من إيليس قائمة بالمنتصرين في الألعاب اللوليمية، وفي الجزء الغربي من العالم الإغريق عاش هيبيس فى ريجيون وثياجينيس معاصر قبيز وغيرهما من الكتاب اللوجوجرافيين.

وإذا كانت ملاحم هوميروس وماتلاها من ملاحم قد أدت وظيفة إحياء الماضى البعيد لأبناء العصر الحاضر إبان أيام هذا الشاعر، فبإنها أى هذه الملاحم كانت عثابة التاريخ الشعرى أو البدائى أو حتى الأسطورى الذى لا يهدف إلى رصد الوقائع والحقائق، بل يرمى أساسا إلى إمتاع النساس ببإحياء ذكريات الماضى شهالخيالية. ونحن نرى فى كتابات عجموعة اللوجوجرافيين إستمرارا لهذا التراث الملحمى التقليدى مع الميل نحو إستبدال الشعر بالنثر وتنزايد عنصر الحقسائق على حساب الاساطر.

## ٢ ـ هيرودوتوس أبو التاريخ

كان خعليب روما المفوه شيشرون صاحب الفضل في إطلاق لقب «أبو التاريخ» والمحدد المعدد الله المعردوتوس ألم المعردوتوس ألم المعردوتوس ألم المعرد الأجيال من بعد ذلك والى يومنا هذا. عاش هيرودوتوس فيا بين عامى ٤٨٥ و ٤٢٨، أما مسقط رأسه فهى مدينة هاليكارناسوس على ساحل آسيا الصغرى التي لم يستقر فيها كثيرا لأنه كان كثير الترحال. سافر إلى كريميا على ساحل البحر الأسود، وإلى مصر عبر طريق فلسطين وصعد النيل حتى جنوب أسوان. كان من بين مؤسسي مستعمرة ثوريوى فلسطين وصعد النيل على جنوب أسوان. كان من بين مؤسسي مستعمرة ثوريوى المنائل من بين مؤسسي مستعمرة ثوريوى المنائل على عقدوق المواطنة فيها وعاش ردحا طويلا من الزمن هناك.

وإذا كنا قد حاولنا التعرف على طبيعة ملاحم هوميروس ووظيفتها من الأبيات الإستهلالية، فإنه يلزمنا أيضا أن نلق نظرة فاحصة على ما يقوله هيرودوتوس وهو يستهل تاريخه: «هذا تسجيل للبحث (أو التقصى historie) السذى قسام بسه هيرودوتوس من هاليكارناسوس لكى لا تنمحى أعمال النساس فى الماضى، وحتى لا تفقد حق الخمجيد والتخليد الأعمال العظيمة والعجيبة التى قام بها الإغريق أو الأجانب وقبل أى شئى آخر لماذا حارب كل منهم الآخر». فهدف هيرودوتوس الأساسى هو رصد العلاقات بين الإغريق والشعوب الاجنبية والتى إنتهت إلى قيام الحروب الفارسية عام ٩٠٠٠. ١٨٠٤. وهو يرى ضرورة وضع هذه الحروب فى إطارها المسحيح أى بدراسة الملابسات التى جعلت الإغريق يصلون إلى حالة الحرب مع المؤرس. يبدأ هيرودوتوس تاريخه بالتهديد اللبدى إبان القرن السابع، ويستمر فى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفتيه داريوس وقبيز، ثم يصل فى النهاية إلى وصف هزيمة ليديا على يد قورش وخليفتيه داريوس وقبيز، ثم يصل فى النهاية إلى اكسركسيس، ويبدى أبو التاريخ إهتاما ملموسا بدراسة الفرس ويصف عالكهم التى هملت بابل ومصر وكيف انهم حاولوا فتح سكيئيا، ثم يتحول إلى أفريقيا ليخبرنا

بهزيمة قبير هناك، ولكنه لا ينسى أن يعطى وصفا لسكان تلك المناطق. ويلاحظ أن هيرودوتوس في الأجزاء الأولى من كتابه يتعرض بين الحين والآخر للتاريخ الإغريق إبان القرن السابع والسادس. ولكنه ما أن يصل إلى صراع الفرس مع الأيونيين في آسيا الصغرى حتى يتساوى قدر العناية التى يوليها لكل طرف مسن أطراف هذا الصراع. وفي الأجزاء الأخيرة من الكتاب يتحدث بالتفصيل عن المعارك والأحداث السياسية للحروب الفارسية. وهكذا فإن الأجزاء الأولى تمشل الخلفية الأسساسية للأحداث التى تجرى في الأجزاء الأخيرة. بيد أن هذه الخلفية مليشة بسالإستطرادات التى تخرج إلى حد بعيد عن الموضوع السرئيسي. ومسرد ذلك أن المؤلف لا يملك وسيلة الحواشي التي يتمتع بها الكتاب في عصرنا الحاضر، ومن ثم كان عليه أن يضع كل ما يريد توصيله من معلومات في المتن. يضاف إلى ذلك أن فن رسم الخرائط لم يكن معروفا آنذاك، وكان على المؤرخ الخبير أن يستعيض عنها بمنا تسرسمه الكلهات من معان وصور.

وأهم من ذلك أن مفهوم هيرودوتوس للتاريخ أوسع بكثير من محسرد رصد الاحداث السياسية أو الوقائع العسكرية. كان على يقين من أن الملابسات التي تحيط بالناس هي التي قد تدفعهم إلى هذا الاتجاه أو ذاك في الحياة، ومن ثم فيلا مفسر من دراسة هذه الملابسات بالتفصيل والدقة كليا أمكن ذلك. كان يعرف أن هناك ثلاث قارات هي أوروبا وآسيا وأفريقيا، ولكنه تشكك في وجود الهيط الذي يحيط بالأرض كلها، ولم يؤمن بوجود الهيبروريين الذين قالت عنهم الأساطير أنهم يعيشون فيا وراء الرياح الشيالية (البورياس Boreas) حيث لا تطلع الشمس وتغيب إلا مسرة واحدة في السنة، وربما يقع هذا المكان في المنطقة المعروفة الآن باسم «سيبيريا» بالإتحاد السوفيتي. ويتحدث هيرودوتوس عن رحلات البحارة الفينيقيين حول ساحل أفريقيا. وأهم الظواهر التي لفتت نظره بصفة خاصة النيل وما يجلب من طمى غزير تكونت منه الدلتا، إذ ظن أبو التاريخ أن مصبات النيل ستنغلق ذات يوم بسبب غزارة هذا الطمي، وعندثذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر وقد يقع بسبب غزارة هذا الطمي، وعندثذ ستولد مصر جديدة في البحر الأحمر وقد يقع دارت إبان الحروب الفارسية.

والفائدة الكبرى التي جناها هيرودوتوس من رحلاته تتمشل في زيـــادة حمـــاسه وفضوله لمعرفة السلالات، حتى أنه يعتبر بحق أول من وضع حجر الأساس في علم الأنثروبولوجيا أو بالتحديد الإثنولوجيا. وقد علل معسظم الفروق بسين الشعوب بالظروف الطبيعية، فهو القائل بأن وجوه الأثيوبيين مسودة بسبب وهج الشمس التي تقوى الجهاجم أيضا وتمنع الصلع(١٩)! وبذل هيرودوتوس جهدا هاثلا وناجحا في تصنيف الشعوب وفق صفاتهم الجسدية ولغاتهم وعباداتهم وطقروسهم وطرائق حياتهم. وفي كل مرة يضرب لنا الأمثلة المناسبة. فالاحظ مشلا أن بعض أهل الأصلية سكيثيا. ويدلل هيرودوتوس على دقته عندما يستعير بعض الكلمات الأجنبية التي لا مقابل لها في اللغة الإغريقية. وحفظ لنا هيرودوتوس فيضا من القصص الطريفة مثل قصة الفرعون المصرى أبسمتيك الذي أراد أن يعسرف اللغة الأولى للبشر فعزل طفلين رضيعين بمجرد ولادتهها. فكانت أول كلمة نطقا بها هي «بيكوس» (bekos) وهي من اللغة الفريجية وتعنى «الخبز». وهكذا حسم الملك هذه المشكلة العويصة! وإنشغل هيرودوتوس كثيرا بالطقوس الدينية لبدى الفرس والمصريين والسكيثيين وغيرهم. وجذبه الحديث عن الطعام فلاحظ أن كل الشعوب دون إستثناء تتغذى على الحبوب أو الفواكه أو القرود أو القمل كها تفعل القبائل الرحل في أفريقيا والهند. ويحكى هيرودوتوس كل ذلك بالتفصيل وبإطمئنان لا يشوبه أي شعور بالإمتعاض الذي قد يصيب أي إغريقي آخر يسمع مثل هذه الأوصاف. وكأن هيرودوتوس يحاول أن يقنع جمهوره عندما يذكره بمقولة بنداروس أى أن العادة هي سيدة كل شيء. وهكذا يتضح لنا أن هذه المعلومات الأنثروبولوجية كانت هي أيضا مثل الجغرافيا خلفية ضرورية تستهدف التمهيد للأحداث المروية على الصعيد السياسي والحربي.

وفرضت مشكلة الحكم نفسها على هيرودوتوس لأنه بعد خلع الماجوسي عن العرش في فارس، تجادل المتآمرون حول نوع الحكم الذي سيقيمونه. فدافع أوتانيس عن الديموقراطية وحبذ ميجابيزوس الأوليجارخية، أما داريوس فتمسك بالأوتوقراطية أي حكم الفرد المستبد، وأيد الأربعة الباقون منهم هذا الاتجاه الأخير فكانت له

السيادة. وبغض النظر عن مصداقية هذه المناقشة حول نظام الحكم فإن هيرودوتوس لم يقبل بنتيجتها لأنه كان من المعجبين المتحمسين للديموقراطية الأثينية حيث عزى إليها الفضل في إنتصار الإغريق الساحق على الفرس. وهذا لا يعنى مع ذلك أن هيرودوتوس يعتبر الطغاة أو الملوك المستبدين أشرارا بالضرورة. ومع أن هناك بعض العلماء الذين يشككون في حصول أبي التاريخ على حقوق المواطنة الأثينية فإنه على أية حال يتحدث بإسم أثينا في قمة عظمتها وأوج بجدها.

ما يشد الإنتباه في تاريخ هيرودوتوس أنه كان شاهد عيان لكثير مما يروى من أحداث، ولكنه أحيانا يتوسع في سرد ما سمعه من معلومات غير مباشرة أو تلك التي حصل عليها بالبحث والتقصي. وهو ليس كالمؤرخ العصري يعتمد على وثائق مكتوبة وإن كان من المحتمل أنه قد حصل على بعض منها في مصر، غير أنه لم يكن يعرف لغة هذا البلد. ولذلك وقع هيرودوتوس ضحية المرشدين الـذين قـادوه هنا وهناك في وادى النيل وراحوا يقصون عليه أخبارا لم تكن كلها صحيحة. ولم يزر هيرودوتوس فارس ويرجح أنه جمع معلوماته عن هذا البلد من الفرس المذين قابلهم في مصر أو أي مكان آخر. وكل ذلك يلزمنا بأن لا نسى حقيقة أن مصدر هيرودوتوس الرئيسي هو الروايات الشفوية المتناقلة. ويفهم من مؤلفه أنه تحادث مع أناس يمثلون ما لا يقل عن أربعين مدينة أو إقليًا إغريقيًا \_من قربص إلى سيراكوساى (= سراقوصة) ـ وأكثر من ثلاثين بلدًا أجنبيًا شملت بلاد العرب وواحة سيوة والقوقاز وسكيثيا وفارس وقرطاجة... إلخ. وكان هيرودوتوس على وعبى تام بأن كل ما يروى على مسامعه ليس قابلا للتصديق. ومع أن منهجه ليس علميا دقيقا كل الدقة، فإن المرء يحس بأن أبا التاريخ كان يسرى ضرورة تبنى معيدار ما فأوجد لنفسه معاييره الخاصة. لقد قرر أن يسجل كل ما تقع عليه عيناه وتلتقطه أذناه بغض النظر عن مصداقية هذا أو ذاك بالنسبة له هو شخصيا. فشلا عندما إستدار الفينيقيون بسفنهم حول أفريقيا قالوا إن الشمس في نقطة ما من رحلتهم أشرقت عن يمينهم، وكان هذا بالطبع صحيحا. ولكن هيرودوتوس الـذي لم يعرف كروية الأرض كذبهم، ومع ذلك سجل لنا ما زعم أنه الكذب وثبت الآن أنه صحيح. وهكذا أفدنا كثيرا من حياده العلمي هذا. وهو في كثير من الأحيان

يورد آراء الأطراف المتنازعة فى حياد تام. أمثلا أورد الرواية الأثينية القائلة بان الكورنثيين ولوا الأدبار هربا من معركة سلاميس الجيدة، ويضيف بأن أهل كورنشة ينفون ذلك نفيا قاطعا ويؤيدهم فى نفيهم هذا بقية الإغريق. (٢٠)

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على طبيعة العلاقة بين هيرودوتوس وجمهوره. من الأرجح أن أبا التاريخ كان يقرأ كتابه على جمهوره، وهذا يعني أنــه أثنــاء التــاليف كان يضع في إعتباره رد فعل هؤلاء المستمعين. وهنا ننوه إلى أن الأدب الإغريق بصفة عامة أدب سماعي، أي أنه يلق أو ينشد أو يمثل على الناس أكثر بما يقرأ. ومنذ زمن سحيق كان الإغريق قد تعودوا على الإنصات للأعمال الأدبية وأبسطها القصص التي يلقيها محترفون في مكان عام وعلى جمهور مختلط التكوين. ولعل هذه المعادة كانت معروفة لدى شعوب أخرى قديمة لأن هيرودوتوس نفسه يحفظ لنا بعضا منها. مثل قصة الطست الذهبي الذي كان الملك أمازيس يغسل أقدامه ويتقيا ويتبول فيه أيضا هو وضيوفه فصنع منه تمثالا للإله فلما تزاحم الناس يتعبدون لهـذا الجمثال قال لهم «إن أمرى كأمر هذا الطست»، أي أنه كان من قبل ذلك من عامة الشعب أما الآن فهو ملك وعليهم أن يعظموه. وبالفعل وافقوا على الخضوع له بعد أن كانوا لا يبجلونه ع(٢١). ومثل قصة الملك رمسيس الثالث (رامبسنينينوس) الذي ألق القبض على سارق خزائنه، فلها إكتشف مقدار البراعة الـتي بهـا تمــت عملية السرقة كافأ هذا اللص بأن زوجه إبنته على أساس أنسه «أذكى النساس جميعًا ». ومن الواضح أن هيرودوتوس يستخدم مثل هذه القصص الـطريفة ليجـذب الناس إلى الإستاع إليه وهو يقرأ عليهم تاريخه، ولعل في ذلك ما يذكرنا بتأثير تقنية الإنشاد الملحمي على تكوين وبنية الملاحم.

وفى الواقع فإن هيرودوتوس كان لا يمكن أن يكون بمنأى عن التأثير الملحمى الذي لم ينجو من قبضته أى شاعر أو ناثر إغريق، ولا ننسى أن عم (أو خال) هيرودوتوس هو بانياسيس الشاعر الملحمى الذى تغنى بأعمال هسرقل. وعلينا أن نلاحظ كيف أن هيرودوتوس بدأ تاريخه بسداية ملحمية تسذكرنا «بالإلياذة» أى بمجموعة من الأحداث العرضية غير المترابطة فيا بينها عضويًا. ولكنه كلما تقدم وضع بده أكثر وأكثر على خيوط الربط الرفيعة التى تنتهى إلى جمع كل الحقائق

والأحداث لتصب في مجرى واحد هو الحروب الفارسية. وهيرودوتوس مشل الشاعر الملحمي يلذ له بين الحين والحين أن يستطرد ليحكي لنا شيئًا ما وجد فيه ما يمتع مستمعيه أو لأى سبب آخر. المهم أن مواضع الإستطراد هذه لا تدخل في صلب الموضوع الرئيسي. وإذا كانت أية ملحمة تقوم على وجدود شخصيات قدوية مشيرة بشكل مبالغ فيه، فإننا لا غر على أية صفحة من صفحات تاريخ هسيرودوتوس إلا وصادفتنا مثل هذه الشخصيات. ومما لا شك فيمه أن الشمخصيات الملمكية الفارسية - مثل داريوس - هم من إبتداعه هو، بيد أنه لم يسرسم مسلامح هده الشخصيات وفق المفاهم الإغريقية الشائعة عن الفرس، بل حسب ما تصور هو أن تكون عليه مثل هذه الشخصيات ذات النفوذ والسلطان. ولعل الأساطير الحلية قسد أمدت هيرودوتوس بما يعينه على رسم هنذه الشسخصية أو تلك، مثسل شسخصية كليومينيس ملك إسبرطة الذى بعد حياة حافلة بالأعجاد فقد صوابه بسبب إدمان الشراب من خر صافية فرق نفسه حتى الموت. ومشل شمخصية ملتياديس السذى بإرادته القوية هيمن على سير المعركة في ماراثون هيمنة كاملة، ولكنه بعدها وقع في الطيش وإنتهى به الأمر إلى النفي، ولاسيا بعد فشسله في الهجسوم على بساروس. ولا يعجب هيرودوتوس بشخصية ثيميستوكليس ولكنه يقدر فيه حسن التسدبير وبعسد النظر. ويتميز هيرودوتوس قبل أى شيء آخر بانسياب روايته التاريخية ف سالاسة ومع فيض من التفاصيل وميل لتقديم المفاجآت ومعالجة الموضوعات المهمة في خطب تلقيها الشخصيات الرئيسية ولاسيا وهم بصدد إتخاذ قرارات حاسمة. وبكل ذلك ضرب هيرودوتوس مثلا راثعا في كيفية توظيف التقنية الملحمية لعسالح أغسراض التاريخ. وكما فعل هوميروس عندما تحدث عن الإغريق والمطرواديين في شيء من الحياد الملحمي، يتخذ هيرودوتوس نفس الموقف بالنسبة للإغريق والفرس فيحاول أن يكون موضوعيًا قدر طاقته. هذا برغم أن هــدفه هــو سرد «الأفعــال العـــظيمة ـ والعجيبة » وهي عبارة تذكرنا بأخرى هومرية ونعني «أمجاد الرجال» (klea andron).

وتأثر هبرودوتوس كذلك بشعراء التراجيديا وفى مقدمتهم سوفوكليس صديقه اللى نظم له قصيدة لم تصلنا. ويظهر هذا التبأثير التراجيدي فى بدايات تساريخ هيرودوتوس، عندما يخبرنا كيف أن كرويسوس (قدارون؟) ملك ليديا حداول تجنب

نبوءة تقول إن إبنه سوف يقتل بواسطة سلاح حديدي، فمنع إبنه من بمارسة أيـة واجبات أو حتى هوايات خوفًا عليه من الموت، حتى جاء رجل يدعى ادراستوس وطلب اللجوء عند الملك الذي بالفعل منحه رعايته. وإستطاع هذا الضيف أن يقنع الملك بالسياح لإبنه أن يذهب في رحلة لإصطياد خيزير وحشى بصيحبته. ونجحا فعلا في قتل الخنزير ولكن أدراستوس قتل إبن كرويسوس بـطريق الخـطأ فتحققت النبوءة. وتشي هذه القصة بأن هيرودوتوس يحاكي فيها تراجيدية ما شاهدها ف العروض المسرحية باثينا أو غيرها. أما إذا أمعنا النظر في شخصية قبيز قائد الحملة الفارسية على مصر لوجدناه أقرب ما يكون إلى شخصية حفيده إكسركسيس قائد الحملة الفارسية على بلاد الإغريق وبطل مسرحية أيستخولوس الخالدة « الفرس ». فكل من قبيز وحفيده تمتع بقوة عسكرية كبيرة قادته إلى شـن الحـروب على الشعوب المجاورة، وإذا كانت حملة قبير على مصر قد أفلحت في إخضاع هذا البلد للسلطة الفارسية بعكس ما حدث لحملة إكسركيس على بلاد الإغريق إلا أن نهاية كل منهما جاءت مماثلة للأخرى وهمى نهاية كل جسار متغلطرس. وكما علل أيسخولوس نهاية إكسركسيس المأساوية بالصلف والعجرفة أى جبريمة تخطى الحدود « الهيبريس » (hybris) ، فإن هيرودوتوس أيضا يعلل نهاية قبير المفجعة بالغطرسة وتعدى الحدود فهو يرتكب أشنع الجرائم فى حسق مصر والمصريسين ويسلخر مسن معبوداتهم الدينية ويحاول قتل عجلهم المقدس أبيس. بل إنه بـدافع الصلف أيضا ارسل حملة على الواحات في قلب الصحراء الجهولة فهلكت. وبلغ بـ التجاوز إلى حد قتل الاخ والاخت. وعندما أسرف في الصلف والغرور ذهب عقله، وهكذا ينقل لنا كل من أيسخولوس وهيرودوتوس مضمونًا فكريًا متشابًها أحدهما عن طريق مسرحية تراجيدية بطلها إكسركسيس، والآخر برواية تاريخية بطلها قبيز"".

على أننا نجد فى موقف هيرودوتوس من الديانة الإغريقية التقليدية ضربًا من الإزدواجية إن لم يكن التناقض. بيد أن هذا أمر لا ينفرد به هيرودوتوس، بل قد لا ينفرد به الفكر الدينى الإغريق ككل إذا قارناه بمعتقدات الشعوب الأولى القديمة. وكان من الطبيعى إبان القرن الخامس أن تنعكس حركات النقد والتشكيك فى اللاهوت التقليدي على الكتابات الأدبية شعرية كانت أم نشرية، وإن حاول

مؤلفوها الوصول إلى بعض الحلول التوفيقية. وغنى عن التبيان أن التناقض في ديانة مثل الديانة الإغريقية أمر حتمى لأنها لا تقوم على كتاب مقدس أو معتمد ينبغى الإلتزام بنصه حوفيًا. فهذا يعني أن الباب مفتوح دائمًا ليس فقط لـ لإجتهاد وإنما للإضافة أو الحذف أيضًا، ومن هنا جاءت التناقضات. وبصفة عسامة يقبسل هيرودوتوس بوجود آلهة الأوليمبوس التقليديين ويبجل معابدهم ويسراعي طقسوسهم ولا يعترض على تقديسهم. ولم يحدث أن تساءل ذات مرة حول صحة نبسوءات دلني، بل يبذِل جهدًا ملموسًا للإيحاء بأن هذه النبوءات حتى لـو بـدت في البـداية . أنها غير صحيحة لا تلبث أن تثبت صحتها في نهاية المطاف. ويسرد حادثة هجوم الفرس على دلق وكيف تم ردهم على أعقابهم بعد أن حسروا السكثير بسسبب عواصف البرق وسقوط قطع الصخر من فوق جبل البرناسوس على رؤوس المهاجمين مما ألحق بهم هزيمة منكرة. ويتحدث هيرودوتوس كذلك عن ظهور الإله بان للشاب فيديبيديس الذي كان يجرى حاملًا أنباء الغزو الفارسي إلى إسبرطة. وكذا ظهور هيليني لإمرأة من إسبرطة. فمثل هذه الحكايات عن ظهور الآلهـة والإلهـات للنـاس هنا أو هناك كانت شائعة، وليس هناك ما يدعونا إلى القول بأن هيرودوتوس كان يشك في صحتها. ومع ذلك - وكما قال أحد النقاد - فإن المرء عس حينا كأن أبا التاريخ يكتب للأطفال، ويحس حينا آخر وكأنه يكتب للفلاسفة. فإلى جانب تصديقه لبعض الأشياء التي قد تبدو لنا غير قابلة للتصديق، نجده في أحيان كشيرة يتهكم من الذين يصدقون أشياء أحرى، فهو يقبل من الأثينيين إيمانهم بوجود ثعبان مقدس يعيش فوق الأكروبوليس، ويسخر من حقيقة أنهم يقدمون فطيرة معسولة لــه كل شهر كما لو كان مخلوقًا يسعى ويحيا ويأكل بالفعل. ولم يبطعن هيرودوتوس في وجود آلهة المصريين القدامي، بل سلط الضوء على نقاط التشابه بينهم وبين آلهة الإغريق، وهو بذلك يعد رائد علم الديانات المقارنة. وبصفة عامة يمكن أن نقول عن فكر هيرودوتوس الديني إنه يمثل معتقدات الرجل العادى إبان القرن الخامس أى ذلك الذى كان يعتقد في الديانة التقليدية مع تعديل طفيف وتشذيب خفيف في هذا الجانب أو ذاك.

ومما يلفت النظر أن هيردوتوس يتحدث كثيرا عـن حقـد الألهــة أو حســـدهــم

(phthonos) لأفراد البشر الذين يحققون إنتصارات خارقة أو يتمتعون بقدرات فاثقة تتعدى حدود المعتاد. وهو يطبق هذه الفكرة على سيرة كل من كرويسوس ملك ليديا وبوليكراتيس طاغية ساموس. وحالة كرويسوس واضحة تماما ولا تحتاج إلى مزيد من التفسير، فهو أغنى بني البشر في عصره وإنتهت حياته بالهزيمة القاضية على يد قورش وكذا خلعه عن العرش ثم موته. كان كرويسوس كريًّا مع كهنة معبد دلني أثناء حياته، فلطالما أرسل لهم الهدايا الثمينة وكان حفيا بهم وبنبوءاتهم التي كانت هي نفسها - بسبب غموضها - قد ضللته وقادته للهلاك. أما بوليكراتيس فقد كان أكثر ذكاء ونشاطا، إذ جمع بين سلطان الطغاة الجبار وثسروة القراصنة وسطوتهم في البحار، علاوة على أنه كان راعية للفنون والإداب، وإنتهى بـ الأمر إلى أنه وقع ضحية الخداع فهزم شر هزيمة على يد الفرس. يبدى هيرودوتوس إهتماما زائدا بهاتين الشخصيتين، لأنها تجسدان فكرة حسد الآلهة التي يمكن تأويلها كفلسفة كونية أى كتفسير لنظام هذا الكون. إذ تقوم هذه الفكرة على أساس أن الخطة العامة للأشياء تستوجب ضرورة الحفاظ على التوازن والإنسجام اللذين لو تحسطم أحدهما أو كلاهما كان على الطبيعة نفسها أن تستعيد النظام المفقود بطريقة أو بأخرى. على أن هيرودوتوس يربط فكرة حسد الآلهة بحقيقة أن بعض الناس يركبهم الغرور وينقادون وراء نشوة النجاح فيقعــون في الحـــظور أي تعـــدي الحـــدود أو « الهيبريس ». وهذه فكرة معروفة من أيام هوميروس وإستغلها في أشعاره كل من سولون وبنداروس لتحذير النبلاء من الجرى وراء الأشياء الـزائدة عـن الحــد أو التطرف في أي إتجاه. وتعنى هذه الفكرة من الناحية السيكولوجية أن بعض النجاح الفكرة على الفرس بصفة عامة، وسبقه في ذلك أيسخولوس في مسرحية «الفرس» مركزا على شخصية إكسركسيس كها سلف أن ألحنا.

يدين إذن هيرودوتوس بالشيء الكثير للملحمة والتراجيديا، إلا أن الشكل الفني الذي إبتدعه لعمله التأريخي هو من بنات أفكاره، ونعني فن الرواية النثرية القائمة على أحداث وقعت بالفعل. كان يعتقد بأن التاريخ مرغوب فيه لذاته ولأن الحقيقة التي يقدمها للناس ضرورة لاغني عنها. ويتمتع أبو التاريخ بالسات الأساسية

والمتطلبات الجوهرية للمؤرخ الممتاز. وهو لا يقدم دروسا أخلاقية في السياسة ولسكنه - مثل هوميروس وشعراء التراجيديا - ينشد إمتباع جمهوره وإفادته في آن واحد، ونجح في كليهها. فهو كراوي للحكايات فنان من الدرجة الأولى، يعرف كيف يلمون ف أسلوبه وينوع في نغمته ليقضى على الملل ويشد إنتباه مستمعيه أو قرائه. إنه مثلا يقدم لحديثه، عن أحد الملوك الفارسيين بقوله «أستياجيس كانت له بنت تدعى ماندانى وحلم ذات مرة أنها جلبت المياه بكميات ضخمة للغاية حتى أنها فاضت في المدينة وغطت كل آسياء. وهناك محتال نصب نفسه ملكا على فارس مدعيا أنه سميرديس الذي كان قبير قد قتله. وإمتنع هذا الحتال عن الظهور في الأماكن العامة ولم يكشف أحد أمره سوى إحدى زوجاته، التي في جنح ظلام الليل إستطاعت أن تبين أن أذنه مقطوعة، أي أنه ليس سميرديس الحقيق زوجهما الفعلي المدى تعرفه جيدا. وعندما أراد المتمرد الأيون هيستيايوس - الحبوس في بالاط داريوس - أن يبعث برسالة سرية إلى إبن عمه أريستاجوراس، فإنه حلق رأس أحد عبيده ونقش الرسالة على جمجمته وترك الشعر ينمو حتى طال فأخلى الرسالة، وعندثد أرسله إلى ميليتوس أى لإبن عمه. ويتميز عالم الحكايات عند هيرودوتوس على الحكايات الهومرية بأنه لا يحصر نفسه في دائرة الأبطال بل يسع كل صنوف البشر، الأمسير الكبير، والعبد الحقير، الإغريق والأجنبي... الخ

ليس من الضرورى أن يكون هيرودوتوس قد إشترك في الحروب الفارسية ليكون وصفه لها صادقا وصحيحا. فوصفه للمعارك أكثر إقناعا من أية عاولة لإعادة صياغتها على يد المؤرخين المحدثين. إذ من المؤكد أنه قد عرف سياحة المعارك وتعرف على الرجال المشتركين فيها تعرفا شخصيا ومباشرا. ولقيد شدته بعض أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس يعرفهم ويعاشرهم. مثال ذلك حادثة كينيجيروس أحداث هذه المعارك المتصلة بأناس عرفهم ويعاشرهم، مثال ذلك حادثة كينيجيروس أفارسية أسخولوس - الذي قطعت يداه عندما تشبث بإحدى السفن الفارسية الهارية (٢٢٠). وهو يصف بالتفصيل ملابس وأسلحة جيش إكسركسيس، ويكتسب هذا الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات في الجيش الفارسي المذكور، المهم أن الوصف جاذبية خاصة بسبب تعدد الجنسيات في الجيش الفارسي المذكور، المهم أن الرحميس في ثرموبيلاي كان قد أرسل أحد فرسانه لهاستطلاع فوجد بعض الإسبرطيين عرايا بمارسون التدريبات الرياضية والعسكرية، ووجد آخرين بمشطون

شعرهم ولم ينتبه أحد منهم لوجود هذا الجاسوس الفارسي، ومشل هذه التفاصيل المثيرة للغاية من شأنها أن تحفز السامع أو القارئ على المتابعة باستمرار، تماما كما يحدث عندما يصف هيرودوتوس السفن الإغريقية في خليج سلاميس حيث أرسل القائد ثيميستوكليس جاسوسا يدعى سيكينوس في قارب صوب الاسطول الفارسي ليشيع هناك بأن الإغريق على وشك الإنسحاب، وأفلحت الحيلة لأن الفرس تعجلوا الهجوم فكانت نهايتهم،

هيرودوتوس إذن كالفنان الدرامي يختار الحوادث التي تشد الإنتباه، ولكنه إلى جانب ذلك يضيف من عندياته تعليقات تفوق في أهميتها الحدث الرئيسي نفسه أحيانا. قاللك الإسبرطي المنفي ديماراتوس يقول الإكسركسيس عن الإسبرطيين انهم « احرار وحريتهم ليست بلا حدود، القانون سيدهم فملا سلطان يعلس سلطانه، ما يخافونه بقلوبهم أكبر بكثير/ من خوف رعاياك منك الانا). ال وينصب بسرياندروس طاغية كورنثه إبنه فيقول دمن الإفضال أن بحسمالي النساس لا أن يشفقوا عليك »(٢٠). وعندما عرض داريوس على زوجة انتافيرنيس أن يعفو عن أحد أفراد أسرتها من الفتل، فوجيُّ بأنها إختارت أخاها لازوجها أو أحـد أبنـائها قــائلَة «قــد أتزوج زوجا آخر بإذن الإله، وقد يرزقني الإله بخلف يعوضني عن أبناق اللذين افقدهم الآن، ولكن لأن أبي وأمى قد فارقا الحياة فلا أمل عندى الآن في أن أعوض أخى هذا ١، وهما موقف وقول يذكرانا بشبيهين لمها في مسرحية سنوفوكليس والتيجوني (٢٦) حيث ضحت البطلة بسعادتها وروحها في سبيل دفن أخيها، ويعلق هيرودوتوس على ما رآه في مصر فيقول وإن المصريين بسلوكهم وعاداتهم قد ساروا على نقيض ما جرت به المهارسات المتبعة لدى كافة الشعوب، (٢٧). ولا يفوته أيضا التعليق على عادة الختان المصرية، إذ يقول إن المصريين يفضلون والنظافة على الوسامة ، (٢٨) ، أي يفضلون الطهارة الحقيقية على الشكل الجميل الذي قد يكون من الداخل قذرا. ومن أبلغ العبارات التي قيلت عن الزعم الأثيني الأشهر ما ورد عند هیرودوتوس، اذ روی ما یلی: «ذات لیلة حلمت اجاریستی الحامل بانها وضعت أسدا، وبعد ايام قليلة ولدت طفلها الأمجد بربكليس (٢٩).

هكذا تمتع هيرودوتوس بشخصية الأديب المبدع والمفكر المتفلسف، وتميز بعقلية



شكل ٢٩ نيكى (Nike) إلهة النصر الإغريقية كها تصورها الفنان القديم

الباحث المدقق. وجمع بين التقوى الدينية المتاسكة من جهة، والتفتح العاصم من التعصب والحافز على التعرف غلى الديانات الأجنبية في سعة صدر من جهة أخرى. : وبذلك يعد أبو التاريخ متفردا متميزا على بنى قومه من الإغريق المتعصبين لثقافتهم وديانتهم على حساب تقديرهم لحضارات الأمم الأخرى. أعجب هيرودوتوس بالفعل النبيل أيا كان مصدره، رجلا كان أم امرأة أجنبيا أم إغريقيا. أما فضوله لتحصيل المعرفة وفهم النظريات وجمع الحقائق والمعلومات فلا حدود لـه. تسـحره القصــة الطريفة فلا يفلت من حبالها، ولا يعفينا منها ويحكيها لنا ونقع معه أسرى طرافتها وجاذبيتها. ولكنه لا يعمد قط إلى تضليلنا أو خداعنا، ولا يخطىء أخطاء شنيعة مع. أنه يتحدث عن شعوب لا يعرف لغاتها. كما أنه لا يخل جهله ببعض الحقائق التي إستعصت عليه فلم يتمكن منها. ومع أن مؤلفه ملىء بالإستطرادات والتفصيلات . إلا أنه يتمتع بوحدة ما، لأنه غالبا ما يعود من دروب الإستطراد إلى الموضوع الرئيسي أى الصراع بين الشرق والغرب، بعد أن يكون هذا الموضوع نفسه قد إزداد ثراء وعمقا. ومن البدهي أن الوحدة المطلوبة في كتاب تأريخي ليست كالوحدة المطلوبة في مؤلف درامي، ومن ثم فإنه في ضوء هذا المعيار يمكن تفهم الوحدة العامة لتاريخ هيرودوتوس رغم طول إستطراداته وغزارة تفصيلاته. وعلى أية حال فلقد تفاوت الحكم على هيرودوتوس بداية من إعتباره أبا الأكاذيب (٣٠٠)، إلى الإعتراف به خالقا لعلم التاريخ الذي قتله ثوكيديديس(٢١١) ا وإلى وضعه جنبا إلى . جنب مع شكسبير من حيث الإهتام بالجانب الإنسان في التاريخ. (٣٢)

## ٣ ـ ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ

ينتمى ثوكيديديس (٤٥٥ - ٤٠٠ تقريبا) إلى الجيل التالى له يرودوتوس مباشرة وهو الجيل الذى شاهد أكبر التغيرات فى التاريخ الإغريق كله. ولا نعرف ما إذا كان ثوكيديديس قد إلتق بهيرودوتوس إبان إقامة الأخير فى أثينا أم لا، بل مسن العسير علينا أن نتصور مثل هذا اللقاء. وإذا كان هيرودوتوس قد شاهد إنتصارات الإغريق الباهرة على الفرس ووصف تألق نجم الزعامة الأثينية، فإن ثوكيديديس قد تشيع بأفكار بريكليس وعاش فى وهج العصر اللهي لأثينا. ولكنه أيضا عاصر فترة تأكل أثينا من الداخل بسبب الدياجوجيين وشاهد سقوطها فى النهاية على يسد غريمها إسبرطة عام ٤٠٤. إنحدر ثوكيديديس من أسرة نبيلة تمتلك المناجم فى طراقيا وهو على صلة قربى بالزعم ميلتياديس. وعندما إندلعت الحروب البلوبونيسية عام ٤٣١ إشترك فيها ثوكيديديس حتى أنه قد أصيت بالطاعون الذى تفشى إبان بداية هذه الحروب، أى فيا بين علمى ٣٣٠ و ٤٣٧. وفي عام ٤٣٤ كان على بداية هذه الحروب، أى فيا بين علمى ٣٣٠ و ٤٧٧. وفي عام ٤٣٤ كان على أمفيبوليس فى الوقت المناسب، فسقطت هذه المدينة فى يعد القائد الإسسبرطى براسيداس. ولذلك ننى ثوكيديديس من أثينا التى لم يعد إليها إلا بعد عشرين عاما أى بعد أن وضعت الحرب أوزارها، بيد أنه لم يلبث أن مات بعد سنوات قليلة.

وإذا كنا قد إستطعنا أن نتفهم طبيعة تاريخ هيرودوتوس من الفقرة الإستهلالية فيه فعلينا أن نلق نظرة سريعة على إستهلال ثوكيديديس لتاريخه، إذ يقول «لقد بدأت تاريخي مع بداية الحرب نفسها لإعتقادي بأنها ستكون حربا طويلة جديرة بالتسجيل أكثر من أية حرب أخرى وقعت حتى الآن». وهذا التقييم المبدئ يقوم على حقيقة مؤكدة وينبع من عقلية رجل يتمتع ببعد نظر ووضوح في الرؤية. أما الحقيقة المؤكدة والظاهرة فتتمثل في أن جيع المدن الإغريقية ولأول مرة في التاريخ تنقسم فيا بينها إلى قسمين متصارعين متناحرين، بل إن هذه الحرب قيد إمتدت

لتشمل اطرافًا اجنبية اخرى تورطت فيها. ويتمثل بعد النظر ووضوح الرؤية فى تقيم ثوكيديدس المبدئ فى أن هذه الحرب السطويلة بسالفعل انهسكت كل السدويلات الإغريقية، بحيث لم تعد إحداها قط إلى سابق عهدها وما كانت عليه فى عصرها اللهمي المنصرم. وهذا تشخيص صحيح يصدق بصفة خاصة على بطلتي النزاع فى الحرب البلوبونيسية أى مدينتي أثينا وإسبرطة. فبعدد عام 3.8 تشلاثي بعض العلامات البارزة والمميزة للعقلية الإغريقية مثل الثقية المتناهية فى حضارتهم، التي جاءت أحيانا على حساب نظرتهم للشعوب الأخرى، وكذا ضعفت لديهم روح الشجاعة والإقدام التي جعلتهم يعتقدون بأن لاشيء بعيد المنال أو عسير التحقيق بالنسبة للبشر. وقضت الحروب البلوبونيسية أيضا على وجهة النظر الستي سادت الإغريق فها مضى وفحواهاانهم هم أصحاب رسالة تربوية وتثقيفية بين بنى البشر كافة! ومن ثم فإن تقيم ثوكيديديس المبدئ لاهمية تناول هذه الحرب لا على أساس المحضارة الإغريقية التي ستنبذ مسارا جديدا بعدها، مثل هذا التقيم يم عن فيطنة المؤيخ المذقق الذي اثبت الأحداث صحة تقييمه.

ومنذ البداية حدد ثوكبديديس ثلاثة إتجاهات رئيسية لتاريخه، أولها هو أن هذه الحرب قد نشبت بين حلفين إغريقيين وهو يحصر نفسه فى إطارها، وثانيها أنه لن يحفل بالحقائق التى لا يمكن أن يتحقق منها هو بنفسه على نحو أو آخر، والإتجاه الثالث هو أنه يرى ضرورة الإلتزام بالترتيب الزمنى للأحداث وهو يصوغ تاريخه، ويستدرك بالقول إن هذا أمر صعب التنفيذ، ويعدنا ثوكيديديس بأنه سيبذل أقصى ما فى وسعه لإدراكه أن مؤلفه هذا ويؤلف لينضم إلى مقتنيات الخلود لا لمجرد أن ينال جائزة مؤقتة». (٢٣) وإذا وضعنا هذه الإتجاهات الثلاث جنبا إلى جنب وجدناها معا تجسد جوهر الحركة الثقافية والعلمية بل والفلسفية إبان القرن الخامس الأثيني، وهذا ما سنحاول توضيحه فى السطور التالية. فلوكيديديس كمؤرخ لا يعتمد مشل هيرودوتوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تسأسره هيرودوتوس على الحكايات الشعبية الشائعة أو الروايات السائرة، ولا تسأسره الشخصيات الملحمية أو الأحداث التراجيدية بقدر ما يخضع للروح العلمية المميزة الحيلة. إنه كفلاسفة وعلماء عصره يؤمن بأن الهذف الأسمى هو الحقيقة المجردة التى

ينبغى أن لا يدخر المرء وسعا ولا جهدا فى السعى إليها. وتختلف رؤية ثوكيديديس للتاريخ عن رؤية هيرودوتوس، إذ لا تدخل الأنثروبولوجيا فى إطارها كما لا يلجأ إلى الجغرافيا لشرح المعارك، بل إنه أخطأ فى بعض المعلومات الجغرافية اليسيرة التى أوردها، مثال ذلك تقديره لمساحة جزيرة سفاكتيريا التى دارت فيها معركة مهمة بين اثينا وإسبرطة عام ٤٧٥. ومن العلوم الأثينية المزدهرة آنذاك وتأثر بها ثوكيديديس نذكر بصفة خاصة السياسة والطب.

وهنا علينا أن لا نبسى أن ثوكيديديس عاصر هيبوكراتيس (أبوقراط) من كوس (٤٦٩ ـ ٣٩٩) والذي يلقب بأبي الطب منذ أن أسس مدرسة كبيرة لهذا العلم وإتبع مناهج مستحدثة لم يسبقه إليها أحد. ومن هذه المدرسة تعلم ثـوكيديديس كيفيـة تشريح العالم السياسي، أي أنه لا يفهم الكلي العام مالم يفتته أولا إلى جزئيات صغيرة وهذا ما يفيدنا فيه علم التشريح البطبي. وإذا كان هيبوكراتيس قد أصر في علاجه للأمراض على ضرورة ملاحظة الأعراض بدقة وتصنيفها ثم مقارنتها بالحالات الأخرى وصولا إلى التشخيص (diagnosis) الذي على هـديه يمـكن تـطبيق نـظام صحيح للعلاج. فإن هذا المنهج العلمى السليم نجده ماثلا أمامنا في معالجة ثوكيديديس لموضوع الوباء على سبيل المثال. إنه يسجل لنا أعراضه المتفشية في أثينا مع ملاحظة أنه فريد من نوعه ومن ثم فمن المحال علاجه ولا حتى تعليله. ولأن ثوكيديديس كاتب سياسى بالدرجة الأولى فإنه يسلط الضوء على نتائج الوباء السيكولوجية وعلى عبثية النبؤات والصلوات الهادفة إلى تجنبه. وهـو يقرن تفشى الوباء بالأمراض السياسية المتفشية في المجتمع الأثيني من ناحية وفيها بين الدويلات الإغريقية من ناحية أخرى، إذ يقول (ولكي تتناسب الكلمات مع التغير الواقع في الأحداث كان علينا أن نغير معانيها المعتادة والمألوفة. فما كان من قبل يوصف عادة بأنه طائش وفيه تجاوز صار الآن هو بعينه ما يسمى الشجاعة المتوقعة من جانب عضو ما في أي حزب، وأصبح التريث الحذر والإحتياط للمستقبل يعنى الجبن والتخاذل. أما فكرة الإعتدال فتستخدم كستار يخفي وراءه رجلا ما بلا رجولة. أما إذا حاولت أن تتفهم أية مسألة من كل جوانبها فهذا يعنى الآن أنك أصبحت رجلا لا تصلح لشي. الحاس المتطرف هو الآن سمة الرجل بالمعنى الكامل للكلمة، كما أن التآمر والانقضاض من وراء الظهر على العدو صارت أمورا مشروعة بدعوى الدفاع عن النفس ». هذا إذن تشخيص دقيق للحالة المرضية التي وقعت فيها الحضارة الإغريقية كمأزق يشبه تماما الوباء الذي إجتاح أثينا. وفي كل من الحالتين بقدم ثوكيديديس تشخيصه المفصل ويترك باب الحلول والعلاج مفتوحا.

يسجل ثوكيديديس الأحداث من وجهة نبظر سياسية محددة وفي ذلك يتفوق عليه هيرودوتوس الأوسع أفقا، وإن كان الأول أكثر دقية في البحيث والتمحيص. ويظهر ثوكيديديس إعجابا خاصا بالذكاء الإنساني فيصف ثيميستوكليس بأنه الرجل الذى يفعل الأشياء المناسبة في الوقت المناسب. وكليون عنده لا تنقصه الشجاعة فهو الذي جعل الأثينيين يهزمون إسبرطة في سفاكتيريا ويأسرون الكثير من جنودها. ولكنه أي كليون لا ينجو من إنتقاد ثوكيديديس الذي يلصق به صفة الغلظة وسوء التقدير. وهناك قدر من السخرية في حديث ثوكيديديس عن نيكياس المسئول الأول عن فشل الحملة الصقلية حيث أسر في سيراكوساى (سراقوصة) وقتل هناك، يقول عنه ﴿ إِنهُ بِينَ رَجَالُ الْإِغْرِيقُ فِي زَمَانِي أَقِلُ مِن يُستَحَقُّ مِثْلُ هَـٰذُهُ النَّهَايَة البائسة، لأنه كان قد كرس حياته كلها في دراسة وممارسة الفضيلة »(٢٤). ويقرن بعض الدارسين المؤرخ الإغريق ثوكيديديس بكاتب إيطالي من عصر النهضة مارس تأثيرا كبيرا في عالم الفكر والسياسة ونعني ماكيافيللي. ولقد إعتقد كل منهما بأن أهم صفة يتحلى بها السياسي هي الحكمة العملية. وإذا كان ماكيافيللي قد توصل إلى النتيجة المهمة وفحواها أن رجل الدولة قد يضطر بين الحين والحين إلى إتيان أفعال تتنافى مع الأخلاق والإنسانية والدين فهل سبقه توكيديديس إلى هذا المبدأ أى «الغاية تبرر الوسيلة ، ؟

من الواضح أن ثوكيديديس لا يهمل الجانب الأخلاق، إذ نجده حريصا كل الحرص على إستخلاص أية دروس مستفادة من أحداث التاريخ، وإن كان يترك هذه المهمة للشخصيات الرئيسية في كتابه ولا سيا عندما يلقون خطبهم. ولا يدعو ثوكيديديس إلى تطبيق مبدأ (الحق في القوة)، بل يؤكد على ميزات التحلى بالأمانة والثقة للذين ينغمسون في الحياة العامة. ويمتلح بريكليس لتمتعه بهاتين الصفتين وينتقد كليون لإفتقاره إليها. ومع أن ثوكيديديس لا يومن بالخزعبلات مشل

هيرودوتوس إلا أنه متدين. وهو لا يرجع كل شي للحظ كها قد يفعل الكثيرون من الإغريق. فالحظ أو القدر عند ثوكيديديس ليس تدخلا خارجيا تفرضه قوى فوق مستوى البشر والطبيعة، إنه فقط الشي الذي لا يمكن أن نراه أو نلمسه أو نتنبأ به. وفي ذلك يتبع ثوكيديديس أسلوب التحليل العلمي المتمثل في مقولة ديموكريتوس دالحظ وهم خلقه البشر ليبرروا به عجزهم العقلي، (شذرة ١١٩). ولذلك لا نجـد عند توكيديديس أية كلمة تشي بإيمانه القوى بالقدرية أو فكرة الإنتقام الإلهي. إنه يرى أن مصير البشر تقرره أسباب طبيعية وفي مقلمتها قرارات البشر انفسهم. وحتى الطاعون الذى إجتاح أثينا، وكان يمكن إعتباره ضربة من ضربات الحيظ العاثر، يفسره توكيديديس بأنه قصور في بعد النظر أو غموض في الرؤية. والبلافت للنظر أنه يدين إنكماش العقيدة الدينية وتدهور الأخلاقيات الللذين واكبا هذا المطاعون وأديا في النهاية إلى حدوث الإنشقاق الداخلي. وبالنسبة لهذا الإنشقاق الداخلي فهـو أى توكيليديس يدينه أيضا بإعتباره السبب الرئيسي لضعف الدولة وعجزها عسن مواجهة الأخطار الخارجية. ومع ذلك فإن توكيديديس يدعو إلى أن تكون الدولة قوية ولو على حساب بعض الإعتبارات الأخلاقية. ومن ثم فن معالجته للحملة الصقلية المشئومة لا يعترض بكلمة واحدة على مبدأ أن تهاجم أثينا إحدى المدن الأمنة رغم أنها لم تقترف ذنباء كل ما يجوز إنتباه توكيديديس في هذه الحملة هـ سوء تخطيطها وتدبيرها.

يريد ثوكيديديس ـ ولا يخنى ذلك ـ أن تكون أثينا قوية باية طريقة وأن تحكم اللنيا لو إستطاعت ومها كان الفن. ومرجع هذا الإصرار ليس هو أن هذه المدينة هى وطنه ومسقط رأسه فحسب، بل لأنها تمثل وتجسد المثل الأعلى الذي يحمل به ويتطلع إليه ويربطه بشخص بريكليس نفسه. ولقد وضع على لسان هذا السزعيم الأشهر ثلاثة خطب من المحتمل أن تكون ـ كها وردت عند ثوكيديديس ـ بجرد إعادة صياغة لما قاله بريكليس فعلا وهو يخطب في الأثينيين. وتعالج الخيطبة الأولى موضوع إدارة شئون الحرب. ويوافق المؤرخ على كل ماجاء في هذه الخيطبة وينتقد معارضي بريكليس. والخطبة الثانية هي أشهر الخطب الثلاث فهي الخيطبة الجنائزية معارضي بريكليس. والخطبة الثانية هي أشهر الخطب الثلاث فهي الخيطبة الجنائزية التي يؤرخها ثوكيديديس بالشتاء الأول لإندلاع الحرب. فهذا هو الوقت المناسب

الذي يذكر فيه بريكليس مواطنيه بالأهداف التي يحاربون من أجلها. وفي هذه الخطبة يرسم هذا الزعيم صورة مثالية لأثينا تلك المدينة التي ـ برأى ثـ وكيديديس القريب من رأى فرجيليوس (٢٥٠) بالنسبة لروما ـ خلقت التحكم العالم وتسوسه. وفي الخطبة الثالثة يدافع بريكليس عن سياسته ضد منتقديه، ويقول إن على مواطنيه أن يستعدوا لمواجهة المخاطر مهم كانت دون أن يضحوا بامجادهم، ويصف من إمبراطوريتها تعنى الطغيان. ويقول أن من تجشموا مسئولية حكم الأخرين يجلبون على أنفسهم الكراهية والبغضاء من قبل الشعوب التي يحكمونها. بيد أنه إذا كان عليهم أن يحققوا أهدافا عظيمة . كما هو حال الأثينيين . فعليهم أن يتحملوا هذا العب، المؤقت من الحسد والكراهية. فالكراهية لن تـدوم طويلا والحسـد سيزول، لأن روعة الحاضر هي المجد بالنسبة للمستقبل وهو الباق في ذاكرة الأجيال والتاريخ. على الأثينيين إذن أن يحرسوا هذا المجد للمستقبل وأن لا يفعلوا شيئا مشينا. هـذا ما يقوله بريكليس، وقد يكون معبرا في ذلك عن رأى توكيديديس نفسه المذى عاش ليتحقق من فشل سياسة هذا الزعم الأثيني. ولكن ثـوكيديديس يسرى أن سياسته كانت صحيحة، وأن الفشل يعود إلى أخطاء في حسابات الساس اللذين لم يستوعبوا هذه السياسة أو لم يرتفعوا إلى مستواها.

يركز ثوكيديديس جل إهتامه على هدفه الرئيسى وهذا ما جعله يغفل أمورا كثيرة ظنها غير ذات موضوع. فهو مثلا لم يحدثنا عن الأحزاب فى أثينا، ولا عن الحياة الثقافية والفكرية فى هذه المدينة (فعل ذلك مرة واحدة)، ولم يتطرق إلى الجناب الاجتاعي والاقتصادي لعصره. ولعل هذا المنهج الصارم الذي التزمه ثوكيديديس هو المسئول عن كونه أقل من هيرودوتوس مخزونا فيا يتعلق بالمعلومات التي نريد نحن المحدثون معرفتها. بيد أن فضول ثوكيديديس دفعه أحيانا لتخطي حدود منهجه الصارم. وفي هذا الصدد نشير إلى إستطرادين مهمين وردا عنده، يعالج في أحدهما بداية الحضارة الإغريقية، ويتناول في الثاني تاريخ الإغريق فيا بين نهاية الحروب الفارسية وبداية الحرب البلوبونيسية. وفي الإستطراد الأول نجده يقبل بالحكايات الأسطورية القديمة عن الحرب الطروادية، وإن كان يخضعها لشي مسن

المنهجية العلمية المستحدثة فى ضوء ما تم العثور عليه آنذاك من أثار. وهدفه فى هذا الإستطراد هو توضيح أن الإغريق بدأوا بداية متواضعة، ومن ثم فإن الحرب البلوبونيسية تكتسب أهمية قصوى لأنها أكبر من كل الحروب السابقة، وفى الإستطراد الثانى يعطى لنا ثوكيديديس موجزا لتاريخ الخمسين عاما قبيل إندلاع حسرب البلوبونيسوس، وهو بذلك يحلل بذور العداوة بين بطلتى هذه الحرب أى أثينا وإسبرطة والتى تتلخص فى تزايد قوة الأولى وغيرة الثانية منها وكذا التناقض بين نظام الحياة فى المدينتين، ولعل هذين الإستطرادين يظهران بما لا يدع مجالا للشك أن ثوكيديديس كان يضع كل حادثة تاريخية فى سياقها العام المتصل بجذور الماضى.

ونعود لنقف قليلا عند الخطب التي أوردها ثوكيديديس في تاريخه، فنلاحظ أنسه حاول الاحتفاظ بالروح العامة للكلمات الفعلية التي فاه بهما الخطباء، وإن كان قمد أعاد صياغة أجزاء منها ليجعلها أكثر تعبيرا وملاءمة للسياق التاريخي. إنها إذن بمثابة تسجيل للوقائع والحِقائق ولكنها تحوى تعليقا داخليا من قبـل المؤرخ نفسـه. وأحيـانا يورد ثوكيديديس بعض الكلام المنقول بنصه الحرف، فقبل إندلاع الحرب قال أهل كورنثة عن الأثينين وإنهم بطبعهم لا يستطيعون أن يتركوا أنفسهم أو غيرهم للعيش في هدوء(٢٦) ٤. ويقول بريكليس «أخشى مـا أخشــاه ليس خــطة العـــدو الإستراتيجية وإنما أخطاءنا نحن (٢٧٧) . وعندما فقد نيكياس كل أمل في النصر عند مهاجمته سيراكوساى يقول لجنوده وإنهم الرجال الذين يصنعون المدينة، لا الأسوار، ولا السفن الخالية من الرجال بداخلها (٣٨) ٨. ومن الملاحظ أن مثل هذه الكلمات المنقولة تعكس شخصية قائلها وترسم موقفا دراميا وتوجز حقائق الحالة الراهنة. بيد أن ثوكيديديس يضيف أحيانا من عنده الكثير إلى مثل هذه الأحاديث المنقولة. فمثلا الحوار بين الأثينيين وأهل ميلوس قبل تدمير جزيرتهم لا يمكن تصور أنه قد دار فعلا أو على الأقل بالصورة التي يوردها ثوكيديديس، ففيه المكثير من التقنيمة الخطابية الشائعة في عصره. وهذا عين ما حدث عندما أرسل الكورنثيون وفدا يجذر إسبرطة من خطط أثينا بالهجوم عليها فتصادف وجود وفد أثيني هنــاك تـكفل بــالرد على هذه المزاعم. وكان من رأى الملك الإسبرطي التريث والإعتدال، بيد أن أحد أعضاء مجلس الرقباء (ephoroi) دعى لإعلان الحرب فورا على أثينا. وهنا يشرع الوفد الأثينى فى تفنيد مزاعم الوفد الكورنثى ووجهة نظر هذا العضو الإسسرطى داعية الحرب الذى يبادر هو أيضا بتفنيد رأى الملك. وهكذا ينقل ثوكيديدس لنا مناظرة خطابية مزدوجة من المؤكد أنها لم تحدث بالضبط كها يصورها، وإنما أضاف إليها من عنده الكثير. صفوة القول أن الأحاديث المنقولة عند ثوكيديديس تتمتع بصفة الدرامية لأنها تمهد لأحداث كبيرة. وقد نجد فى همذه الأحداديث تاثيرات لجورجياس وأنتيفون وغيرهما من خطباء العصر. وهى لاتختلف فى أسلوبها عن بقية الكتاب. ويميل ثوكيديديس بوجه عام للعبارة الموجزة المكثفة لأنها تناسب التقنيات العسكرية التي يتحدث عنها. وإن كان ينجذب أحيانا إلى تأكيد بعض التناقضات المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغريبة ويقول عنها دكان الإسبرطيون وهم المثيرة، ومثال ذلك وصفه لمعركة بيلوس الغريبة وأقدامهم على الأرض، أما الأثينيون الماشصرون فكانوا من نشوتهم وحرصهم على أن يقطفوا أكبر ثمرة عمكنة مسن التنصارهم هذا يحاربون معركة برية وهم بداخل سفنهم (٢٠)». وإنها لمرات قليلة حقا أنتصارهم هذا يحاربون معركة برية وهم بداخل سفنهم أص وصفه للمعارك السرية تلك التي إنساق فيها ثوكيديديس خبرته الخطابية، أما وصفه للمعارك السرية والبحرية بصفة عامة فيعكس خبرته العسكرية كجندى مارس الحرب فعلا.

والآن لعله من الواضح أنه حتى مع العلم بأن ثوكيديديس ربما كان يجمع مادته التاريخية في الوقت الذي كان فيه هيرودوتوس لا يزال يصوغ تاريخه، فيان كلاً منها ينتمى إلى جيل يختلف عن الآخر. فهيرودوتوس يكتب عن حرب بجيدة وعصر ذهبي تألق فيه نجم الديموقراطية الأثينية، أما ثوكيديديس فيكتب عن المجد الذهبي الذي يشوبه الصدأ، أو عن صرح الديموقراطية الشامخ وقد تداعى بنيانه وتصدع كيانه وصار آيلا للسقوط ولكنه لم يسقط بعد. (١٠)

## ٤ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب

ولد كسينوفون حوالى عام ٤٣٠ وتعرف على سقراط عند نهاية القرن الخامس. ويبدو أنه لم يعى تمامًا كنه تعاليم هذا الفيلسوف، بيد أنه كان يكن له إعجبابًا شخصيًّا واعتنق تعاليمه الأخلاقية. وذهب كسينوفون مع أحد أقاربه ليحارب إلى جانب قورش الأصغر ضد أخيه أرتاكسيركسيس الثانى. وبعد موت قورش تولى كسينوفون قيادة القوة الإغريقية في رحلة العودة. والتي إنضم كثير من أفرادها وبينهم كسينوفون نفسه - فيا بعد إلى صفوف أجيسيلاؤس ملك إسبرطة في حملته الأسيوية. إذ كان كسينوفون معجبًا بكل ما هو إسبرطي، حارب إلى جانب أعداء أثينا في موقعة كورونيا عام ٣٩٤ فعوقب بالنفي، عما إضطره للإستقرار والإقامة الدائمة بمزرعة له في سكيللوس بإقلم إيليس حيث عاش تحت الحياية الإسبرطية. وفي هذا المكان كتب أهم أعماله التاريخية والأدبية والتي دون شبك كان قد جمع مادتها ودون مذكرات عنها من قبل. ثم عاد إلى أثينا ليقضي بقية سني حياته حيث مات تقريبًا عام ١٩٥٤. كتب مؤلفاته باللغة الأتيكية التي أفسدها طول إقامته بالخارج.

وإذا كان ثوكيديديس قد ترك تاريخه ناقصًا فإن كسينوفون هـو الـدى جـاء ليكمله. وبالفعل سد الثغرة الواقعة بين عام ٤١١ وحتى سقوط أثينا عـام ٤٠٤ بـل واصل المسيرة حتى معركة مانتينيا عام ٣٦٢. وبمقارنة كتابات هذين المؤرخين يمكن أن ندرك السمة المميزة لثوكيديديس كمؤرخ علمي.

ولعل كتاب « حملة قورش » أو حرفيًا « صعود قورش » أو ببساطة « الحملة » (Kurou Anabasis) يعد رائعة كسينوفون. فهو بالإضافة إلى قيمته الأدبية العالية يقدم فيضًا من المعلومات الجغرافية والإثنولوجية عن آسيا الصغرى. إنه عبارة عن مذكرات شخصية عن رحلة إنسحاب كسينوفون بالقوة الإغريقية من فارس إلى

شاطئ البحر الأسود بعد أن كانت قد إشتركت فى حملة قورش (٤٠١ - ٣٩٩) لإسترداد عرشه وتفرقت بسبب موته. وهذه المذكرات تكشف عن شخصية كاتبها حيث نجده رجلًا بسيطًا وودودًا، ومؤلفًا قديرًا بوسعه أن يرسم مشاهد حية وأن يوضح ملامح الشخصية التى يتحدث عنها. إنه خبير بالفنون العسكرية وخطط الحرب التكتيكية من كر وفر ومناورات وما إلى ذلك لا سيا ما يتصل بسلاح الفرسان. ومع ذلك فإن كل هذه القدرات لا ترقى بمؤلف هذا الكتاب إلى مستوى دقة ومنهجية ثوكيديديس الصارمتين.

وفى مؤلفه «الأمور الهيللينية» (Hellenika) يكمل كسينوفون قصة آئينا ويمسك بالخيط من حيث تركه ثوكيديديس (من عام ٤١١-٣٦٢). وبهذا المؤلف نجد بعض اللحظات المهمة مثل وصفه لبكاء المواطنين عند الأسوار الطويلة الممتدة من بيريه إلى اثينا عندما علموا بأن الأسطول الأثيني قد تخطم في أرجينوساي. وفي هدا الكتاب أيضًا نلاحظ أن كسينوفون يتمتع بالحس الدرامي وأنه يكتب بسلاسة ويسر، ولو أنه أحيانًا يخالف ذلك ويحاول التأنق في عبارته من أجل إحداث تأثير أكبر، عما يقوده إلى الإخفاق في الوصول إلى ما هدف إليه. وكملحق لهذا الكتاب يأتي مؤلف كسينوفون «أجيسيلاؤس» وهو عبارة عن سيرة تمجيدية لهذا المكتاب يأتي مؤلف عام ٢٦٠/٣٦١.

أما كتاب التربية قورش (Kurou paideia) فيمكن إعتباره بثيء من الصحة أول رواية تاريخية أو قصة نثرية طويلة أخلاقية الطابع تصلنا من العالم القديم، فهى تحكى قصة قورش منذ طفولته وإلى موته. إنه إذن ترجمة لسيرة قورش بهدف إبراز الجانب التربوى، بيد أن المؤلف في هذا الكتاب يعانى من الستراخى في العبارة والسياح لنفسه بالإنغياس في صياغة مبادئ أخلاقية مباشرة أو حتى لا تستوجب العناء لإستنباطها، وهو كمؤرخ لا يتمتع بالجدية الصارمة مثل ثوكيديديس ولا يتأكد من الحقائق التي يوردها، هذا مع أنه يقلد ثوكيديديس كثيرًا عنلما ينقل إلينا بعض الاحاديث المباشرة أي على لسان الشخصيات الأصلية التي قامت بها، ولكن هذه الأحاديث - ذات الطابع الدرامي عند ثوكيديديس - لا تلعب دورًا حيوبًا في الحياة التي كسينوفون، ولا يتحمس الأخير لاثينا لأنه يميل إلى النظام الإسبرطي في الحياة الحاكم.

وعرف كسينوفون سقراط وعايشه وسجل أحاديث له مع هذا الفيلسوف في «المذكرات» (Apomnemoneumata). ولكن من العسير أن نجد لفلسفة سقراط تباثيرًا واضحًا في كتاباته كها هو الحال عند أفلاطون. وفي هذا الكتاب تختبني روح العصر البريكلي وتحل محلها الحلول النصفية أو التوفيقية التي ينقصها الكثير مسن الخيسال والحهاس. وتنسب إلى كسينوفون مؤلفات أخرى مثل «الإدارة» (Oikonomikos) وهو عبارة عن محاورات بين سقراط وكريتوبولوس وأيسخوماخوس حول إدارة شئسون الدولة. وينسب إليه أيضًا مؤلف بعنوان «المأدبة» وآخر بعنوان «هيرون» ومؤلفان أخران عن الفروسية والصيد و«دستور إسبرطة». وجدير بالذكر أن هناك شكوكًا كثيرة حول نسبة هذه الأعمال إلى كسينوفون. (١١)

وبعد كسينوفون جاء مؤرخون آخرون أصغر لم تصلنا أعمالهم وهم على أية حال لا يستحقون الذكر. وهذا يعنى أن القرن الخامس هو العصر السلهبي لعلم التداريخ الإغريق مثلها كان بالنسبة لسائر فنون الأدب. فلها سقطت أثينا من علياء زعامتها السياسية والفكرية تدهور معها فن التاريخ، فلم يكن من المتوقع أن يستمر الفضول المتحمس أو حب التقصى وروح التمحيص إبان القرن الرابع. حتى أن فتوحات الإسكندر الأكبر نفسها لم تتمخض عن مؤرخ يماثل ثوكيديديس، وليس هناك من يستحق أن يخلفه سوى بوليبيوس (٢٠٣ - ١٢٠) الذى طبق بعض مبادئ منهج شوكيديديس وهو يؤرخ للجمهورية الرومانية.

## الفصّر الثالث

## الخطابة أو فن الإقناع

### ١ - دور الخطابة في الحياة الإغريقية

تمتد جذور فن الإقناع فى الحياة الإغريقية إلى العصور الباكرة. بيد أن الخطابة كفن أدبى مستقل ومتطور قد بدأ فى صقلية بالجزء الغربى من العالم الإغريق، ثم نمى وترعرع فى أثينا إبان الفترة الواقعة بين جورجياس وأرسطو. وأزهى عصور الخطابة هو بلا جدال القرن الرابع.

وفيا قبل القرن الخامس لانعرف عن الخطابة سوى ما يرد فى الأشعار القديمة فمثلا فى الكتاب الثانى من «الإلياذة» يعتمد مصير الحملة الإغريقية، المتجهة إلى طروادة على الخطابة وقدرة الخطباء أجامنون وأوديسيوس ونيستور على إقناع جنود الجيش بالبقاء فى صفوف الحرب وحضهم على القتال بشجاعة. وفى الكتاب العاشر (أبيات ٢٠٤ - ٢١٧) يقترح نيستور على مجلس القيادة إرسال جاسوس لإستطلاع خطط العدو. وهذا القائد المسن نيستور هو أفضل مثل فى «الإلياذة» على أهمية أسلوب الإقناع فى عالم البطولة الملحمية عند هوميروس، ويوصف بأن له «صوت ينساب من لسانه على نحو أحلى من العسل». وفى وصف الرسوم المنقوشة على درع أخيلليوس («الإلياذة» الكتاب الشامن عشر بيت ٤٩٧ - ٥٠٨) يرسم هوميروس مشهدا لمناظرة خطابية بين مواطنين فى السوق العامة (agora) لإحدى المدن. وقد ترجم الدكتور لطنى عبد الوهاب هذه الفقرة كها يلى:

«لقد تجمهر الناس في مكان الإجتاع، إذ قامت هناك مشادة بين رجلين من أجل دية قتيل. وقد أخذ أحد الرجلين يعلن أمام الجمع أنه دفع كل شيء. بينا جعل الأخر ينكر أنه تسلم شيئا على الإطلاق. وكل منها يرغب في أن يفصل الحكم في المسألة لصالحه وقد أحاط بكل من الطرفين أنصاره وهم يلغطون ويثرثرون بينا جعل المنادون يحاولون فرض السكون والنظام. وقد جلس النبلاء في هيئة نصف دائرة على مقاعد من الحجارة المصقولة يحملون في أيديهم الصولجانات، وكل منهم يقف في دوره ليدلي بحكمه في القضية ». (١٢)

وف «الأوديسيا» تقوم معظم حيل أوديسيوس على قدرته البارعة في إقناع الأخرين على التعاون معه، أما أخيلليوس بطل «الإلياذة» فقد تعلم على يد معلمه فوينيكس «كيف يكون خطيبا فصيحا(rheter) وأن يجيد الكلام كما يحسن القيام بالأعمال» («الإلياذة» الكتاب التاسع بيت ٤٤٣).

ويتحدث الشاعر الغناق تيرتايوس (شلرة ٨، ٧) عن زينة الرجال متعددة الجوانب فيذكر منها واللسان ذا الصوت المعسول». وكما أعطى هوميروس الكلمة لقواده وأبطاله لكى يخطبوا فى أتباعهم، فإن هيرودوتوس - كما رأينا فى الفصل السابق - يفعل نفس الشيء. بيد أن الخطب التي يوردها على لسان شخصياته تكتسب طابعا جديدا، لأنها تعكس تطور فن الخطابة والنثر بصفة عامة فى أثينا القرن الخامس التي تطورت فيها الحياة الديموقراطية. وظلت الخطابة تؤدى أغراضها القديمة جنبا إلى جنب مع أغراض أخرى مستحدثة مثل الثناء على الموق، وهسو غرض كان حكرا على الشعر فى العهود القديمة. واستلزمت الحياة السديموقراطية الأثينية فى شكلها الجديد إبراز نوعين من أنواع الخطابة أولها النقاش فى الجلس الذي بدونه لا أمل فى نجلح أى عمل سياسي. فرجل الدولة الفصيح هو وحده الذي بدونه لا أمل فى نجلح أى عمل سياسي. فرجل الدولة الفصيح هو وحده القادر على أقناع الأعضاء بالتصويت لصالح مقترحاته، أما السياسي الذي لا يجيد فن الإقناع فإن فرصة نجلح مشروعاته ضعيفة للغاية. وهكذا أصبح للخطابة السياسية أهمية قصوى فى أثينا القرن الخامس، بحيث أصبحت تشكل حجر الزاوية فى الكثير من جوانب حياتها السياسية والإقتصادية ونظمها السدستورية والمتروية والمتروية.

واصبحت الخطابة هى أقوى سلاح فى يد السياسيين، وإستطاع قائد مشل ثيميستوكليس الذى تدرب على فن الخطابة على يد سوفسطائى يدعى منيسيفولوس أن يجوز إعجاب كل من هيرودوتوس وثوكيديديس فأشادا بقدرته على طرح وشرح أفكاره السياسية (۱۲). وإلى هذا الزعيم الأثينى يعزى القول أمام الملك الفارسي أفكاره السياسية (۲۲) مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن إكسركسيس «كلام الرجل مثل زخرف التطريز دقيق الصنع، إذا إنفرط كشف عن سر تصميمه الزخرف، وإذا إنطوى أخنى جمال تصميمه وشوهه (۱۹۱). أما بريكليس أشهر وأكبر زعيم سياسي عرفته أثينا وأفصح خطبائها فيقول عنه الشاعر الكوميدى إيوبوليس (شذرة ۹۶، ۲ - ۸):

«لديه وحده من بين كافة الخطباء القدرة على أن ينخس قلوب الناس، فيترك هناك لدغة لا تزول بسرعة ».

ومن الخطب المنسوبة إلى بريكليس فى مؤلف ثوكيديديس - كما سلف أن ألحنا ندرك لماذا وكيف كان هذا الزعم القدير يسيطر على الجلس الأثيني (٥٠).

أما النوع الثانى من الخطابة الذى إستحدث فى اثينا القرن الخامس فهو الخطابة القضائية، ومن المستحبن أن نتذكر الآن الوصف الساخر الدى يحدنا به أريستوفانيس لشغف الأثينين بإجراءات التقاضى فى مسرحيته والزنابير، ومن البدهى أن الخطابة فى المحاكم العامة (dikasteria) تحتاج إلى قدرة فاثقة على إقناع الحلفين، حتى أن الأمر قد وصل إلى حد ضرورة وجود وعامين، محترفين يعيشون على فن صياغة خطب الحاكم للأطراف المتخاصمة. ولقد طور هؤلاء الخطاء المخترفون تقنية بميزة أصبحت تشكل أساسا للمسائل القانونية. وإكتسبت الخطابة المقضائية فى صقلية شكلا جديدا وأهمية قصوى بعد طرد الطغاة عام ٢٠٥، لأن كثيرا من الأسر التى كانت ثرواتها قد صودرت حاولت إستعادتها عن طريق الحاكم. وهنا برز إسم كوراكس ولمع فى الأفق كمؤسس للخطابة الخرفية وكتب كتابا عن مبادئها وسار على دربه تيسياس تلميذه. ولقد أدخل هؤلاء الخطباء العنصر السيكولوجى فى خطبهم وطوروا جانبا أصبح بميزًا للخطابة الإغريقية بصفة عامة أى اللجوء إلى حيلة طرح الإحتالات المختلفة (eikos) فى جمل متقابلة ومتوازية. فعلى سبيل المثال كتب كوراكس دفاعا عن رجل متهم بالهجوم على آخر فقال على لسان

المتهم للقضاة «يبدو واضحا أمامكم أنى ضعيف البدن، أما هو كها ترون فقوى، ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجرؤ على مهاجمته» (٢١٠). ولقد شاعت مثل هذه الحيل فى الخطابة الأثينية القضائية وتبنتها الخطابة فى المجالات الأخسرى بصفة عامة. كها كتب الخطباء المحترفون نماذج لهذه الخطب وصار المعجبون من عامة الناس يحفظونها عن ظهر قلب ويدربون أبناءهم عليها. والجدير بالذكر أنه بعد أن إكتملت الصورة الفنية للخطبة القضائية صارت تتكون من أربعة أجزاء رئيسية هي والمقدمة (exordium) وباللاتينية الفضوع (probatio)، و «الحكاية» أو الموضوع (probatio) وباللاتينية وباللاتينية (probatio) وأخسيرا «الخساقة»

ولعبت صقلية دورا بارزا في تطوير فن الخطابة وأسلوب عرض القضايا. وفي عام ٤٧٧ زار جورجياس من ليونتيني مدينة أثينا على رأس وفد وهناك خلف وراءه إنطباعا قويا لدى دارسى فن الخطابة. ويبدو أن ثوكيديديس قد تاثر بـ كما إتخهده أفلاطون مثلا صارخا على خطورة الخطابة وقوة تسأثيرها في الحيساة العسامة. كان جورجياس بحق فنانا واعيا من طراز فريد، حاول أن يعطى للنثر شكلا مرؤثرا بإستخدام الكلمات النادرة، وإدخال الموسيق الـداخلية في الأسلوب عـن طريق الكلمات والعبارات المتقابلة. كان إسهام هذا السوفسطاق الشهير في الخطابة ضدخها مجيث صار هذا الفن يقرن بإسمه وأصبح الناس يتحدثون عن « الأساليب الجورجية » (schemata). ويتمثل جوهر هذه الأساليب في ترتيب وتنسيق الأفكار والمفردات في مجموعات متوازية أو متقابلة عما يزيد تأثيرها، وكذا صقل الجملة بهدف الوصول إلى إيقاع صوق ملفت للإنتباه، وهي جمل متداخلة ومتساوية في السطول (parisosis) والنغم الصوق (paromoiosis) وتنتهى بالسجع (homoioteleuton). وكان جـورجياس منشغلا تمام الإنشغال بالشكل دون المضمون. يقول في إحدى خطبه الجنائزية التي القيت تكريما لموق معركة بلاتايا عام ٤٧٩ دمع أنهم ماتوا فإن لمفتنا عليهم لم تمت ٦، ١٥ - ١٦). وهي عبارات جوفاء وقد تكون مضحكة لأنها تلف وتدور حول معنى واحد إذا كان هناك أى معنى فيها. ويبدو أن فن النثر الإغريق في بداية عهده كان ينشد منافسة الشعر فى خلق شكلية مماثلة للعروض. وبينا كان الشعر نفسه يمر فى مرحلة إنتقالية وتغير ثورى، لم يكن هذا النثر بقادر على أن يقدم البديل ولم يتجاوز أفلاطون الحقيقة عندما شبه الخطابة فى محاورة «جورجياس» بفن الطبخ، لأن جورجياس برأى هذا الفيلسوف لم يعدو كونه طباحا ماهرا. بيد أن الأدب الإغريق يدين للسوفسطائيين بإيجاد الخطبة الطويلة (makrologia) التى تتبح للخطيب فرصة أن يقنعنا بوسائل وأساليب مختلفة. وإليهم أيضا يدين الإغريق بالدقة فى إستخدام الكلمات (orthoepeia) حيث برعوا فى إستخدام المترادفات لتدعيم براهينهم.

لقد وصلت إلينا العديد من خطب أواخر القرن الخامس وكذا معظم خطب القرن الرابع كله، وهي تضم خطبا سياسية نرى فيها إستمرارا لما حفظه لنا ثوكيديديس، وفيها خطب قضائية ألقيت في قاعات الحاكم وهي كشيرة ومتنبوعة وتلمس الشئون العامة، بيد أن أهميتها الرئيسية تستند إلى أنها تلق الضوء على الحياة الأسرية والنزاعات الشخصية والحياة الاجتاعية والاقتصادية بصفة عامة. ومن بين ما وصلنا أيضا خطب ليست سياسية ولا قضائية وإنما هي خطب تلق في مناسبات عامة، وما وصلنا منها قليل على أية حال. وتتسم الخطب بأنواعها الثلاث بنفس السهات وتعكس بعض المميزات الإغريقية المعروفة. وفيها جميعا نلاحظ العناية الفائقة في إختيار الكلمات وتدعيم الأدلة. ومن ثم فإن كل خطبة من هذه الخطب تعد عملا جادا من أعمال الأدب والإبداع. فهي تقدم وجهة نظر عن الحياة وإن كانت محدودة بمتطلبات المناسبة التي قيلت فيها وبالجو النفسي للتقباضي في المحاكم. بيد أن مثل هذه الخطب تعبر عن أدق المشاعر وأعمق الأحاسيس والمعتقدات. ومن جهة أخرى تشارك الخطابة الإغريقية الفكر الفلسن في الوصول إلى رونس الإزدهار وأوج النصوح إبان القرن الرابع، الذي يمكن أن نعتبره قرن النثر في مقابل قرون الشعر السابقة عليه. وتظهر الخطابة كيف أن الأثينيين المذين فقدوا عرز الجد الكلاسيكي لا زالوا يحتفظون بالقدرة على التنافس والنزوع إلى تحقيق المزيد من الطموح والتقدم في مجالات مستحدثة.

#### ٢ ـ من أنتيفون إلى ديموسثنيس

كانت خطب المحاكم تكتب فى العادة على يد المحترفين ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء أكانوا مدعين أو متهمين، وعرف هؤلاء المحترفون بإسم كتبة الخطب (logographoi) ولقد مارسوا مهنتهم بجدية كاملة وإنعكست فى خطبهم روح الإغريق وميلهم نحو التقنيات الأدبية المعقدة.

ترك علماء الاسكندرية لنا قائمة بالخطباء الإغريق يتصدرها إسم أنتيفون من رامنوس (٤٨٠ ـ ٤١١ تقريبا)، الذي أعدم بسبب ثورة الأربعيائة وبقيت لنا منه ثلاثة خطب وكذا بعض التمرينات في الخطابة. ويبدو أنه كان فقيرا إذ ولد لأحد المعلمين وتلقي تربية جيدة ثم إحترف كتابة الخطابة للناس. وكانت خطبه رباعية البنية (tetralogiai) بمعنى أنه قصد بها وضع الخطوط العريضة لكيفية بناء الخطبة المكونة من أربعة أجزاء هي على التوالى «المقلمة» و «الحكاية» (أي طرح موضوع القضية) و «البرهان» وأخيرا «الخاتمة»، وقد سلف أن أشرنا إلى هذه الأجزاء الأربعة.

تتناول خطبته الرباعية الأولى قضية قتل معروضة على عمكة الأربيوباجوس. أما الثانية فتعالج تهمة القتل الموجهة إلى صبى تورط فى عملية قتل صبى آخر عن طريق الخطأ، أى برمح يستخدم أثناء التدريبات الرياضية فى الجمناسيون. وموضوع الخطبة الثالثة هو موت رجل مسن من جرح أصابه به شباب صغير. وقد تكون الخطب الثلاث مكتوبة بمناسبة عاكمات فعلية فى أثينا، فهى تقترب من روح خطبتين الفهها أنتيفون الأولى بعنوان وقتل هيروديس، وتتناول قضية إختفاء رجل ودفاع آخر عن التهمة الموجهة إليه بقتله. أما الخطبة الثانية فهى وعن المغنى، وهى عبارة عن دفاع قائد جوقة أعطى مشروبا لأحد الصبية بقصد تحسين صوته فتسبب فى قتله دون قصد في المرس الخطابة فى الخياة العملية. فى عام 11 الحب دورا بارزا فى تأسيس الحكم الأوليجارخى بأثينا

وفشل ونق. وعند عودته حوكم وأدين وأعدم وبالطبع أتيحت له الفرصة للدفاع عن نفسه بخطبة إعتبرها ثوكيديديس الأفضل من نوعها.

وفي عصر أنتيفون كانت الخطابة البلاغية في مرحلتها التجريبية وهذا ما إنعكس على خطبه. ففيها نلاحظ تأثير جورجياس الملموس، أي الميل لإظهار المقدرة البلاغية لذاتها من ناحية، وصاحبها من ناحية أخرى مهتم بأن يقنع المحكمة بعدالة قضيته وأنه رجل بسيط وعادى وهو أمر يتطلب أن لا يظهر ذكاء ومهارة أكثر من الـلازم. أنتيفون كخطيب فنان لا يخشى الجملة المصقولة إذا كانت مؤثرة كقول رجل فقد إبنه في إحدى خطبه ١ أي بني لقد دفنت حيا ١، أو عندما يدافع منهم عن نفسه فيتوسل من أجل الرحمة والرأفة إذ يقول «ها أنا ذاهب لأتسول في بـلاد أجنبيــة مسنا منفيا ومنبوذا ». وفي خطبة «قتل هيروديس» يقول المتهم «إنني لا أحاول تجنب الحاكمة على يد عدالتكم الديموقراطية »، ويضيف « وبالطبع يمكنني أن أثـق تمـاما في عدالتكم حتى دون أن أضع في إعتبارى القسم الذي إلتزمتم به». وهذا المتهم يلجأ إلى فكرة الإنتقام الإلهي مذكرا المحكمة بأن تلتزم بها، وهي فكرة من المحتمل أن الخطيب نفسه لا يأخذها مأخذ الجد ولا تعدو كونها وسيلة إقساع وجدها مناسبة هنا. ومع هذا التنازل إلى حد اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية فإن أنتيفون ظل يحتفظ بوقاره ولم يصل إلى حد الإسفاف كها فعل خطباء آخرون في العصور التالية، جيث أقاموا دفاعهم على أمــور محض شــخصية وخـاطبوا العــواطف لا العقول. بل إننا في خطب أنتيفون يمكن ألله نشم رائحة الموضوعية العلمية وإن كانت بطبيعة الحال ظاهرية، فهي على أية حال تكشف لنا عن حقيقة أنه في تلك الآونة كان الوقار وإحترام النفس والرزانة من الأمور السلازمة لسرجال القسانون في المحاكم الأثينية.

ويعتبر اندوكيديس (٤٤٠ ـ ٣٩٠ تقريبا) أقل شهرة من انتيفون، ولكنه أكثر تشويقا لأنه خاض غهار مغامرات كثيرة في حياته العريضة، إذ تورط مع الكيبياديس وآخرين في فضيحة مزدوجة وهي جريمة كسر تماثيل هرميس (الهرماي) وإفشاء أسرار اليوسيس عشية إبحار الحملة الصقلية، وهو ما سبق أن أشرنا إليه في ثنايا حديثنا عن مسرحيات أريستوفانيس، المهم أن أندوكيديس عوقب بسالحرمان مسن حقسوق

المواطنة الأثينية (atimia) فكان عليه أن يترك المدينة وقد فعل. ولم ينجح في العودة إلى أثينا ثانية إلا تحت حكم ثراسيبولوس وعندئذ أصبح بارزا في الحياة العامة. وكان عضوا في الوفد الأثيني المرسل للتفاوض مع إسبرطة أثناء الحبرب الكورنئية. بيد أنه لم يلبث أن نفي ثانية من أثينا. ويبدو أنه لم يحارس حرفة كتابة الخطب للأخرين لأن أول خطبه التي وصلتنا تتعلق بالتهمة الموجهة إليه شخصيا في حادثة المرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه عام ٧٠٤ والمسألة الإسبرطية عام المرماي. أما الثانية والثالثة فتدوران حول نفيه علم كان لبقا وفصيحا وليس خطيبا عترفا. وتهمنا دراسة هذا الخطيب لأنه أولا يعد مشلا مبكرا على الخطابة الأثينية السياسية، ولأنه ثانيا إعتمد على خبرته العملية لا على الثقافة النظرية. هذا على الأقل في بداية حياته لأنه فيا يبدو قد عدل في رأيه هذا فيا بعد. وتزداد أهية دراسة هذا الخطيب إذا وضعنا في الإعتبار أنه يتحدث عن نفسه وليس نيابة عن الأخرين.

وعند إنهامه بالإشتراك في فضيحة المرماى دافع عن نفسه وتخلص من خطر الإدانة بأبشع النهم، وإن إعترف بأنه كان على علم بشي ما عن تحطيم الهرماى. وأدلى بمعلوماته تلك بعد أن تلق وعدا بالبراءة، بيد أنه منا لبست أن أعيدت عاكمته وتم نفيه. وفي عام 10 أو 200 حاول العودة لأثينا فألق خطبة يدافع فيها عن حقه في إستعادة حقوق المواطنة أمام المجلس وفيها طلب العفو عن «حماقة إرتكبت في سن الشباب». وفشل في إقناع المجلس، وسمح له بالخروج من أثينا بعد القاء الخطبة وظل خارجها حتى صدر عفو عام في سنة 200. ويعود فشله إلى عدم تمتعه بالقدرة على حسن ترتيب الأدلة ولا سيا أنه لم يقدم لخطبته بمقدمة جيدة تحوى الأعذار الضرورية التي ينبغي التذرع بها، كها أنه لم يفه بما ينافق أعضناء على حد الإيحاء بأنه يستحق الثواب والثناء لا العقاب والجفاء. وفي عام 200 - الذي أعدم فيه سقراط أنهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة عام 200 - الذي أعدم فيه سقراط أنهم أندوكيديس بالتسلل بطريقة غير مشروعة الى داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من المي داخل معبد إليوسيس وحضور الإحتفال بالأسرار هناك. وكانت كل تهمة من علين التهمتين كفيلة بأن تناله بعقوبة الإعدام. ولكن أندوكيديس الق خطبة نجح علمة خبح

بها فى إقناع المحكمة ببراءته فمكث فى أثينا بعض الوقت حيث مارس الحياة العامة من جديد. وفى هذه الخطبة يبدو أن أندوكيديس قد أفاد من بعض قراءاته النظرية فى فن الخطابة فأجاد الصياغة.

لا يلتزم أندوكيديس بتقنيات الخطباء المحترفين، وله لغته المميزة وهي لغة طبيعية مؤثرة، وعندما يسرد قصة ما يسردها ببساطة وحيوية من شاهد أحداثًا مثيرة. وحتى قبل عام ١٤٧ نجده يتحدث عن الديماجوجي هيسبربولوس الدي طسالما هساجه أريستوفانيس في مسرحياته وإنتقده ثوكيديديس في مؤلفه التاريخي. ويقول أندوكيديس عن هيبريولوس هذا دإنني أحمر خجلًا من ذكر إسم هيبريولوس فأبوه عبد موصوم بعلامة على جسده، ولا يزال يعمل في أحد المناجم العامة، وهو نفسه أجنبي دخيل ومتطفل لازال يعمل بصناعة المشاعل، (شدرة ٤٥). وفي عام ٣٩١ دافع أمام المجلس كعضو في وفد التفاوض من أجل السلام مع إسبرطة، ورد على خصومه بثبات قائلًا إن السلام ولو كان بشروط غير عببة أفضل بكثير من الحروب مها كانت نتائجها.

وسنتحدث الآن عن ليسياس (٤٥٩ - ٣٨٠ تقريبًا) وهو إبن كيفالوس المولود في سيراكوساى والذى عاش في بيريه (٤٨٠ وكانت حاله ميسورة. يبرسم لنا افلاطون صورة جيدة للأب في الكتاب الأول من والجمهورية، ولو أن مثل هذا الإعجاب لا ينسحب إلى خطب الإبن. حكم على أخى ليسياس - وإسمه بوليمارخوس بالإعدام من قبل حكومة الثلاثين نما إضطر ليسياس للهروب من أثينا وبذلك فقد معظم ثروته وأصبح مؤيدًا متحمسًا لثراسيبولوس والحزب الديموقراطي. وبعودة الأخير لأثينا إستطاع ليسياس أن يدخل هذه المدينة ويعيش فيها من جديد. وفي عام ٣٠٤ حقوق المواطنة الأثينية لأجل قصير. وإضطرته ظروفه المادية لكتابة الخطب للآخرين فحقق نجاحًا ملموسًا بفضل إلمامه بالحيل الخطابية التي برع في إخضائها تحت رداء البساطة والعفوية نما زاد خطبه جاذبية وتأثيرًا، وهكذا بدت خطبه وكأنها تلقائية الإمن يراع أحد كتبة الخطب المخترفين، بل وكأنها مرتجلة على لسان المتخاصم نفسه ونبت الساعة في ساحة الحاكم، وتلك قة في بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها

احد من قبل ليسياس، فهى أنق وأصنى ما وصلنا من اللهجة الأتيكية وأقربها إلى الطبيعية والتلقائية. ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها فإنها تبدو وكأنها مهملة لم تلت أية عناية فى التهذيب والتشذيب. فليسياس إذن يمثل البساطة لا الفخامة فى تاريخ الخطابة الإغريقية. ووصلتنا منه خس وثلاثون حطبة مع بعض الشذرات، وكانت تنسب إليه ٤٧٥ خطبة، بيد أن ٣٣٣ منها هى التي إعتبرت بالفعل من تأليفه. وفى خطبته دضد إراتوسئينيس، التي ألقاها عام ٤٠٣ بعد سقوط حكومة الثلاثين يصل ليسياس إلى حد العنف الوحشى، وهو ما يتمشى مع طبيعة الأحداث التي يعالجها.

وتبرز براعة ليسياس في قدرته على تقمص شخصيات زياثنه الذين يكتب لهم الخطب. ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التي كتبها دفاعًا عسن إيوفيليتوس الذي قتل رجلًا زن بزوجته وضبطه متلبسًا. فهو يحكى قصة 'حياة هــذا الزوج الخدوع وكيف أنه رجل طيب القلب كان يشق في زوجته ثقة عمياء، فلما إكتشف حيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعل. وتتضمن الخطبة تفاصيل أخرى كثيرة وقعت في يوم الحادث وتفيد كلها في رسم الشيخصية (ethopoicia) وتبرير مسلكها العنيف. وفي خطبته «دفاعًا عن مانتيثيوس» يكتب خطبة لشاب أثيني سليل أسرة نبيلة، نزيه وواثق من نفسه، حريص على أن لا يقم في الخرور والزهو الأجوف. وهو معتد بنفسه ونسبه وبما أنجزه أجداده من أبجاد للمدولة وبما يقوم به هو نفسه في ميدان القتال. وهناك خطبة أخرى عن رجل حجبت عنــه مكافأة عامة فيدافع عن نفسه ويعلل هذا الحجب بدوافع الغيرة الشخصية. لقد إتهموه بالعجرفة لأنه يمتطى صهوة حصان بينا هو فن الواقع لا يستطيع إقتناء بغل وهو مضطر لإستعارة حصان صديقه بدلًا من الإستناد إلى عكازين ويسير هكذا في الطريق! وفي خطبته دضد أيسخينيس، السقراطي يسخر ليسياس من غريمه هـذا لأنه يستدين نقودًا ولا يسددها قط. ويقول إن الناس عندما يستيقظون من نومهم ساعة الفجر ويرون طوابير الدائنين ببابه يظنون أنهم إنما جاءوا لتشييع جنازته! وكل ذلك يعبر عنه ليسياس في لغة لا طنطنة فيها ولا زخرف، لا تشويها الخشونة أو الغموض بل يسودها الوضوح والبساطة. ويتخاشى ليسياس المجاز والتعبيرات الشعرية المبتذلة وكافة الاساليب البلاغية المصطنعة. حقًا لقد وصل باللهجة الأتيكية إلى مستوى من الرشاقة لم يحلم به جورجياس نفسه، ووصل بفن الخطابة القضائية إلى قمة لم يبلغها أحد من قبله، إذ كان أول أديب ناثر يجسد حقيقة أن الوضوح لا يتنافى مع قوة التأثير(١٠).

عاش إيسوكراتيس بن إثيبودوروس فيا بين عامى ٤٣٦ و٢٣٨ أى أن حياته غطت معظم فترات إزدهار النثر الأدبى الأتيكى لا سيا فن الخطابة. لدينا شلائون نصاً منسوبًا إليه ومعظم هذه النصوص خطب وقليل منها رسائل. نسب إليه القدامي ستين خطبة بيد أن خسة وعشرين أو ثمانية وعشرين فقط همي التي تقبل الآن على أنها من تأليفه فعلاً. تمتع بحياة هائلة هادئة وناجحة ولسكنه فشسل كخطيب. إذ كان يفتقد شجاعة الروح وقوة الصوت وهي من مستلزمات من يخطب في الناس. بيد أنه حقق نجاحًا منقطع النظير ككاتب محترف للخطب من أجل الأخرين وبرز ككاتب ومعلم مقالات. ومنذ عام ٣٨٨ ترأس مدرسة لتعليم الفلسفة , - كيا كان يحلو له أن يزعم - والخطابة في أكمل صورها. كان يـؤمن بضرورة أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقًا حسنًا. ولذا مجده أكثر الخطباء جاذبية، بل تبعث قراءة هذه الخطب السرور إلى النفس دون أن تترك إنطباعًا قويًّا. وبالإضافة إلى الخطب المكتوبة للمتخـاصـمين في المحاكم تنقسم أعهاله الأخرى إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولها الخبطب الفوذجية (epideiktike)، وهي تمرينات في الخطابة على المستوى الرفيع كالخطبة العاشرة بعنوان « هيليني ، والحادية عشر « بوزيريس ، . والقسم الثان هو عبارة عن مناقشات جدلية يعرض فيها آراءه في التعليم مفندًا آراء الأخرين مثل الخطبة الشالثة عشر بعنوان « ضد السوفسطائيين ». والقسم الثالث هو المقالات وهي مكتوبة في صورة رسائل مفتوحة بعضها عن الأخلاق وأخرى في السياسة.

ولا يكل إيسوكراتيس عن الدعوة المتواصلة والموجهة لبنى جلدته من الإغريق لكى يرتفعوا فوق نزاعاتهم الداخلية ويوحدوا صفوفهم - لا سيا أثينا وإسبرطة - لمواجهة العدو المشترك أى الفرس. وفشلت خطته لأن طيبة كانت قد ظهرت فجأة وسعت من أجل الزعامة عما أدى إلى قيام حروب جديدة. وفي عام ٣٦٨ إقترح

إيسوكراتيس على ديونيسيوس الأول أن يكون بطل الإغريق القومى ولكنه لم ينجح في مسعاه. وفي عام ٣٥٦ طالب أرخيداموس ملك إسبرطة أن يضع حدًّا للحروب الداخلية بين الدويلات الإغريقية وخاب سعيه هنا أيضًا. وعندما ظهر فيليب الشاف ملك مقدونيا في الأفق وشرع يوسع حدود مملكته جنوبًا وقف كثير من الإغريق ضد سياسته التوسعية هذه معارضين إيسوكراتيس المذى رأى فيه المخلص والمنقذ. وفي عام ٣٤٦ ناشده بأن يوحد المدن الإغريقية ويحشد منها الجيوش ليفتح بلاد الشرق. وفي عام ٣٣٨ هزم فيليب كلا من أثينا وطيبة في موقعة خايرونيا وكان إيسوكراتيس حينئذ في سن الثامنة والتسعين حيث سمع هذه الأنباء وربما قر عينًا بها ومات مطمئًا. وسيحقق الإسكندر الأكبر حلمه فيا بعد حيث سيصل بفتوحاته إلى الهند نفسها. لكن المسألة ظلت موضوع جدل شديد ولوقت طويل في مدينة أثينا وتفاوتت الأراء بين عبذ لفكرة دولة - المدينة التي إعتبرها أفسلاطون جزءًا مسن النسظام الأساسي للكون نفسه، وبين داعية إلى قيام دولة كبيرة ممتدة الأطراف وتضم شعوب العالم كافة.

وترجع أهمية إيسوكراتيس الأدبية إلى أنه من أوائل الساعين إلى أن يكون النثر أداة توصيل واضحة وسيطة لا تكلف فيها. كها أنه دعى إلى قراءة ودراسة أعمال الأدباء الكبار، ومن بين كل خطباء أثينا يتميز إيسوكراتيس بإهمامه العميق وإنغهاسه الدائم في الحياة العامة. إتسمت أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى أن تكون من الأوهام المحال تحقيقها. وفي محاورة «فايدروس» لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب ليسياس فيرى أنه الأفضل لأن له «فلسفته» في الحياة. ويتفق إيسوكراتيس مع أفلاطون في إهمامه البالغ بالتربية والتعليم والنظرية السياسية، وإن لم يستطع مجاراة هذا الفيلسوف في مجال التنظير والإنشغال بالتأمل في المبادئ الجوهرية العامة. ذلك أن إيسوكراتيس يعمل من أجل تحقيق أهداف مساشرة وواضحة وضعها نصب عينيه. وهو يبذل جهدًا ملموسًا لكي يصوغ أسلوبًا خاليًا من الأخطاء، وإن إفتقر إلى سلاسة ليسياس وعفويته. بيد أن أسلوب إيسوكراتيس يتميز بثنيء من الرزانة والرصانة والإستقامة. فهو يتجنب تكرار نفس المقاطع التي يتميز بثنيء من الرزانة والرصانة والإستقامة. ويتحاشي الجمع بين حروف تجعل

النطق بها عسيرًا. ولا يسمح بوجود فجوة صوتية (hiatus) بين نهاية كلمة وبداية أخرى. يرى إيسوكراتيس أن للنثر إيقاعه الموزون ونغمه المصقول على أن لا يكون ذلك على حساب الترتيب الطبيعى لمفردات الجملة. إنه إذن فنان واعى لديه شيء جاد يريد توصيله ويعرف كيف يحقق ذلك.

وفى خطبته «ضد السلوفسطائيين» المكتوبة عام ٣٩٠ يهاجم إيسوكراتيس أولئك الذين يدعون أنهم يعلمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به، زاعمين أنهم يعرفون حق المعرفة السلوك السليم والطريق القويم نحو الفضيلة. إنه في هذه الخطبة ينتقد فساد الفلسفة والفلاسفة الذين إنهى بهم الأمر إلى الشغف بالجدل من أجل الجدل ذاته.

وفى عام ٢٥٥٠ كتب إبسوكراتيس خيطبته السدفاعية اعسن التبادل (antidosis) (ما وفيها شرح فكرته عن التعليم وكيف أنسه يعنى التثقيف بالمعنى الواسع، أى تدريب المواطن فى سن الشباب والرجولة كيف يبؤدى دوره كاملاً فى أمور الدولة العامة. والتعليم عند إيسوكراتيس يساعد على تقوية الشخصية بما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير فى مواجهة المشاكل والصعاب. ثم ينبغى أن يتركز التعليم فى البداية على أهم وسيلة فى يد الإنسان وهى اللغة، ولا يومن إيسوكراتيس بالفلسفة من أجل الفلسفة، بل ينبغى توظيفها بحيث تكون رياضة للروح كما تكون التدريبات البدنية ترويضًا للجسد. والرجل المتعلم عند إيسوكراتيس يفضل الإخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة. وهو بذلك يعود إلى فكرة الرجل الكامل ولكنه يقيمها على أساس من الحكمة العملية فى الحياة. (٥٠).

ولد إيسايوس في خالكيس وعاش في أثينا كأجنبي لأنه لم يحصل قط على حقوق المواطنة الأثينية. تقع فترة حياته وإنتاجه الأدبي في النصف الأول من القرن الرابع. إحترف كتابة الخطب للآخرين كها إشتغل بالتدريس. ويقال أن ديم وسثنيس نفسه تعلم فن الخطابة على يديه. ويجد بعض النقاد شيئًا من التشابه بين أسلوبيها. لدينا عشرة من خطبه وجزء من خطبة أخرى، ومعظم هذه الخطب الباقية من إنتاجه تدور حول مشاكل الوراثة والعلاقات الأسرية بصفة عامة.

وكان ليكورجوس (٣٩٠ - ٣٢٥ تقريبًا) رجل دولة وسياسيًا أكثر منه خطيبًا.

بلغ من حبه للأدب أنه إستصدر قرارًا بجمع وحفظ نسخ من نصوص شعراء التراجيديا الثلاث أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. كأن من مؤيدى ديموستنيس في سياسته المناهضة للمقدونيين. له خطبة بعنوان «ضد ليوكراتيس» وهو رجل هرب من معركة خايرونيا وعاد إلى أثينا فوجهت إليه تهمة الخيانة، وفي هذه الخطبة يقول ليكورجوس مخاطبًا مواطنيه «تخيلوا أيها الأثينيون أن الأرض ترفع أشجارها ضارعة إليكم، تخيلوا أن الموانىء وأحواض السفن وأسوار المدينة تتوسل إليكم، تخيلوا أن المعابد والأماكن المقدسة تستثير همتكم أن تهبوا لمد يد العون لها».

ومن انصار ديموستنيس ايضًا الخطيب هيبريديس (٣٨٩ - ٣٢٢ تقريبًا) وإن تمتع بشخصية مختلفة عنه وعن ليكورجوس. إذ كان هيبريديس مثار سيخرية شعراء الكوميديا بسبب تصرفاته الشاذة. كان مغرمًا بالسمك والنساء إلى حد مشير، وكخطيب كان أقرب إلى ليسياس من أى خطيب آخر، ولو أن النقاد يعتبرونه خليطًا أو مزيبًا جمع بين ليسياس وديموستنيس. وحتى منتصف القرن السادس عشر الميلادى كنا لا نعرف عنه الشيء الكثير وكانت معلوماتنا عنه غير مباشرة أى مستقاة من كتاب آخرين. أما الآن وقد وصلتنا بعض النصوص البردية المكتشفة في مصر وعليها ست من خطبه فقد أصبح إتصالنا به مباشرًا وتنسب إليه سبع وسبعون خطبة، بيد أن النقاد يرون أن إثنتين وخسين فقط منها هي الصحيحة. له شذرة (رقم ٨٠) تقول «كل الخطباء بلا إستثناء ثعابين، وكل الثعابين كريهة، بيد أنه إذا كانت الثعابين الصغيرة سامة تؤذى الإنسان فإن الكبيرة منها تأكل الصغيرة».

أما غريم ديموسئيس فهو أيسخينيس (٣٨٩ - ٣١٤ تقريبًا) وقد ولد لأبوين فقيرين وعاش موظفًا صغيرًا بإحدى المحاكم ثم ممثلًا محترفًا إذ كان رخيم الصوت، جيل الهيئة. تفتقد خطبه القوة والعنف المميزين لحطب ديموسئنيس، ولسكنه كان مقنعًا ومؤثرًا ربما بسبب حسن إلقائه بالدرجة الأولى. عندما فشل في إثبات إتهامه لكتيسيفون فقد حقوق المواطنة، ولا سيا أنه لم يحصل على خس الأصوات وهو الحد الأدنى. فإضطر إلى مغادرة أثبنا وذهب إلى رودس حيث شرع يعلم الخطابة. وستتناول بعض جوانب هذا الخطيب في ثنايا حديثنا عن ديموسئيس.

كان والد ديموستنيس (٣٨٤-٣٢٣) صاحب مصنع للسيوف، مات وتـرك إبنـه

ويم البيد وفي سن السابعة فإختلس الأوصياء عليه الإرث الكبير قبل أن يبلغ سن الرشد. وفي سن العشرين أصبح خطيبًا مفوهًا وإحترف كتابة الخيطب للبرائن، ووصلتنا بعض هذه الخطب وهي تفتقر إلى السيلاسة وإلى التعميق في رسيم الشخصيات بعكس خطب ليسياس. ذلك أن خطب ديموستيس تمثل الأسلوب الفسخم الرنان، ولكنها تتميز بالقوة والإقناع وتصطبغ بصبغة أخيلاقية. كان ديموستنيس من البداية يطمع في أن يلعب دور الخادم الكبير لدولة كبيرة، فقبل القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإنهامه بتقبل الرشاوي. تنسب القيام ببعض الواجبات العامة التي أدت إلى إفلاسه وإنهامه بتقبل الرشاوي. تنسب الميا وحدى وستون خطبة وستة رسائل وكتاب يحوى أربعًا وخسين مقدمة خطابية. أما ما وصلنا فيتراوح ما بين أربع وثلاثين وسبع وثلاثين من الخطب الموثوق بصحة نسبتها إليه. ومن بينها خسة (٢٧ - ٣١) تنتمي إلى فترة البداية وإحداها ضد نسبتها إليه. ومن بينها خسة (٢٧ - ٣١) تنتمي إلى فترة البداية وإحداها ضد الأوصياء عليه.

بدأ نجم ديموسنيس يتألق بإعتلاء فيليب الثاف عرش مقدونيا عام ٣٥٩، إذ أخذ ديموسنيس على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية وأطهاعه السياسية فى بلاد الإغريق. وألق خطبه المشهورة «الفيليبات» محلرًا الأثينيين من إنتشار نفوذ مقدونيا وحثهم على مواجهتها. وجاءت موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ فأخرست كل لسان للمقاومة. بيد أن نضالاً خطابيًا آخر كان فى إنتظار ديموسئنيس فنى عام ٣٣٦ عرض أحد أنصاره وهو كتيسيفون تتويج ديموسئنيس مكافأة له على خدماته التى أداها للدولة. ولكن أيسخينيس غريمه إعترض بشدة وقدم إنهامًا رسميًا ضد كتيسيفون مستندًا على عدم شرعية المشروع المعروض للتصويت. وجره ذلك بالطبع لل إنهام ديموسئنيس نفسه والمجوم عليه وإنتقاد أفكاره السياسية ككل. ورد ديموسئنيس برائعته التى تعد أوج الإزدهار وأسمى ما وصلت إليه الخطابة الإغريقية بوجه عام. وهى الخطبة الثامنة عشر والمعروفة بعنوان دعن التاج». فيهما يدفع ديموسئنيس النهمة عن كتيسيفون ويدافع صاحب الخمطبة عمن سمياسته المناهضة ديموسئنيس مع أنه عاش بعدها بهائي سنوات.

كان النزاع بين أيسخينيس وديموسثنيس نتيجة حتمية لطبيعة شخصية كل منها

والظروف التي أحاطت بها. ولعل مثل هذا الإختلاف البين في الرأى حول الشئون السياسية العامة وكذا في الحاكم يوضح إلى أى مدى كان الشقاق قد مزق أوصال العلاقات الإجتاعية من جهة، والعلاقات بين المدن الإغريقية وبعضها البعض من جهة أخرى. لأن أيسخينيس يدعو إلى الخضوع لمقدونيا والتعاون مع فيليب بينا يحث ديموسئنيس الإغريق على مقاومته بالقوة، وربما كان أيسخينيس يتلق أموالاً من فيليب دون أن يعنى ذلك أنه مرتشى أو خائن. وفي عام ٣٤٦ أعد ديموسئنيس نفسه لرفع دعوى ضد خصمه بتهمة تقاضى الرشوة، واستخدم تيموكراتيس ليكون شريكه في هذه الدعوى، بيد أن أيسخينيس سبقها ورفع دعوى ضد تيموكراتيس بهمة الفسوق الجنسي. ويبدو أنه كسب القضية وأسكت ديموسئنيس بعض الوقت، وإن كان الأخير قد عاد ورفع دعوى أخرى عام ٣٤٤.

ومع أن خطبتى الغربين أيسخينيس وديموستنيس قد ألقيتا في المحاكم إلا أنها تتمتعان بسيات الخطب السياسية العامة. إذ أنها يتعاملان مع قضية تتعلق بموضع أثينا في العالم الإغريق وبقائها كدولة مستقلة. كان ديموستنيس هو الأقوى والأكثر تمتعًا بالموهبة الخطابية، بل هو أقدر خطباء عصره. يصفه أحد النقاد القدامى بمأنه من بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التي تكتسح كل ما يقف في وجهها. وحتى في أثناء تناوله لأبسط الأمور يجعل ديموستنيس كل كلمة تصيب هدفها لأن كل شيء في خطبته محسوب بدقة ومكثف للغياية. وتشي الجملة عنده وحبكتها المحكمة بفكر عميق وهيمنة ظاهرة على الأداة التعبيرية. فهو يغير ويبدل في طول وبنية الجملة كما لم يفعل أي ناثر إغريق آخر باستثناء أفلاطون. وإذا كان ديموستنيس يفتقد ذكاء وخيال الأخير فإن حسه الدرامي قوى بحبث يمكنه من رسم مواقف مثيرة وتسليط الضوء على التفاصيل.

تعود شهرة ديموستنيس إلى أنه يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديموقراطية والحرية في مواجهة قوى الطغيان والعبودية. ولعل أقوى وأهم إنطباع نخرج به من خطب ديموستنيس هو حب صاحبها العنيف لأثينا. وهذا هدو سرخلافه مع أيسخينيس من ناحية، كها أنه هدو الموضدوع الدرئيسي في الخسطب الأولينثية، و«الفيليبية». ومن ناحية أخرى فهو الذي أظهر تزايد قوة فيليب عما

يستدعى ضرورة وقف المد المقدون. يعتقد ديموسئنيس أن أثينا هي المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرشى المجد والعظمة فهى الأنموذج المثالى بين كافة المدن الإغريقية ولكنها مع ذلك لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرق والقوة. كان ديموسئنيس على أتم إستعداد لأن يفعل أى شيء فى سبيل رفعة أثينا. وهذا ما فعله إذ ضمحى بنفسه فعلاً عندما شرب السم عام ٢٧٤ حتى لا يستسلم للقائد المقدون أنتيباتير ونائبه ديماديس. إنه يرى فيهم أعداء وطنه ويقول عنهم فى نهاية خطبته «عن التاج» ما يلى «ليت أحدًا منكم أيتها الآلهة لا يستسلم لرغباتهم! وليتكم إن كان بوسعكم تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولاً وقلوباً أفضل مما لمديهم. أما إذا كانست حالتهم مستعصية على العلاج فأنزلوا بهم ويهم وحدهم اللمار الكامل والمعجل براً وبحرًا وبأقصى سرعة عكنة. هيئوا لنا – نحن الشاكرين لكم الفضل – الخلاص من المخاوف التي تهدد أمننا وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذي لا يتزعزع».

ويتميز أسلوب ديموسنيس بالثراء وبالقدرة الفائقة على نحست المفردات والتشبيهات. ويكنى أن نذكر هنا أنه مخترع التعبير الشائع حتى يومنا هذا «أسكرته نشوة النجاح»، حيث أطلقه على فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى. ويصف خائنى المدينة فيقول إنهم «بتروا أطرافها» («عن التاج» ٢٩٧)، ويقول إن «بلاد الإغريق مريضة» («الفيليبية الثالثة» ٣٩). وهو القائل كذلك «من بذر البذور مسئول عن تمارها» («عن التاج» ١٩٥٩) أى من زرع حصد. وكلها تعبيرات تشهد له بسعة فى الخيال وقوة فى التعبير وقدرة على التكثيف. (١٥٩)

بيد أن ديموسنيس قد وقع في بعض الأخطاء نتيجة سوء التقدير. فأخذ عليه النقاد القدامي عدم إجادته أسلوب الفكاهة، بل كانت فكاهاته تفتقر إلى روح الدعابة وتقترب من التشنيع. فلطالما سخر من أصل أيسخينيس الوضيع ومن أنه كان عمثلاً من الدرجة الثالثة، عاش على الكروم والزيتون اللذين قذفه بها المتفرجون! ولا ينفذ ديموستنيس إلى أعهاق الشخصية أو بالاحرى لا يريد ذلك. ولا أدل على هذا الإتجاه من أن كل شيء في عالمه إما أسود أو أبيض، مع تجاهل ما هو بين هذا وذاك حيث تتداخل الأضواء والظلال وتختلط الألوان. ولكن ديموستنيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون ويجوستنيس يبلغ قمة الإحساس بالإنسانية عندما يسخر من أولئك الذين يقيسون

سعادتهم بمقدار ما يملأون به بطونهم من الملذات الرخيصة. ومن عيوب ديموسثنيس وقصور الفهم عنده أنه لا يرى إلا جانبًا واحدًا لـالأمور، فهـو مشــلًا لم يــرى في تصاعد قوة مقدونيا سوى المخاطر التي تهدد أثينا. وهذا غير ما حدث بالنسبة اليسخينيس الذي كان في مطلع حياته معارضًا لفيليب، فلما ذهب إليه في وفد للتفاوض غير موقفه أثناء المفاوضات نفسها وصار نصيرًا له. أيسبخينيس إذن عمن يغيرون مواقفهم ويتواممون مع الظروف على النقيض من ديموسثنيس الذى لا يتزحزح قيد الفلة عن موقف سبق أن إلتزم به. وتغيير موقف أيسخينيس لا يعنى بالضرورة أنه مذبذب أو أنه مرتشى أو خائن عميل فنجن لا غلك الدليل على ذلك. بل إن فيليب والإسكندر الاكبر كانا يكنان كل تقدير وإعجاب لمدينة أثينا وكان ينويان معاملتها أفضل معاملة. ومن ثم فقد كان أيسخينيس رجلًا مرنًا رأى أن أثينا عكن أن تحتفظ لنفسها بقدر معقول من الإستقلالية إذا ما قبلت ببعض الشروط المقدونية. وبعبارة اخرى كان أيسخينيس يعتبر أن السلام المشرف مع مقدونيا أفضل بكثير من تلقى الهزيمة المنكرة والخزية على يدها. وعندما إندلعت الحرب فعالًا وسقطت أثينا بكى أيسخينيس الكرامة المهدرة، فأثينا التي كانت ملاذ كل إغريق وواحة الأمان في ذاك العصر المضطرب، أصبحت الآن تكافح بشق الأنفس من أجل الحفاظ على ترابها.

وعلى أية حال فقد أثبت التاريخ أن كلاً من أيسخينيس وديم وسثنيس كان على خطأ. إذ أثبت فتوحات الإسكندر الأكبر أن عصر دولة المدينة قد ولى بلا رجعة. وهكذا سقط الأغوذج المثالى الذى تعبد فى محرابه ديموسئنيس. ولبعض الوقت بدت رؤية أيسخينيس صائبة، ولكن ما أن مات الإسكندر الأكبر وجاء خلفاؤه وتقاسموا ثمرات فتوحاته فيا بينهم بقوة السلاح حتى ثبت أن أيسخينيس أيضًا كان مخطئًا فى تقديراته (٢٥).

صفوة القول إن الخطابة الإغريقية هي فن القرن الرابع وتدلاشت عند نهايته. ومن ثم فهي تعكس حالة أثينا آنذاك كدولة فقدت سلطانها السياسي والعسكرى وإن كان الطموح لا يزال قامًّا في إستعادة عز الماضي، ولا تزال الأحلام تراودها في أن تلعب دورًا رائدًا في العالم من حولها. ومع كل فإن الخطابة شيء موجود في دم

verted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)



شكل ٣١ تمثال ديموسثنيس المحفوظ بتحف ميرنيخ



شكل ٣٠ تمثال أيسخينيس، محفوظ الآن بالمتحف البريطاني

الحضارة الإغريقية نفسها ومنذ عصورها السحيقة. وبعد موت ديموستنيس بعدة قرون كانت الحطابة لا تزال تمارس وتدرس بعناية فائقة. وظل الأسر كذلك حتى جاءت السيحية فظهر نوع جديد من الخطابة مرتبط بها وبالدعوة إليها. والعيب الواضح فى الحطابة الإغريقية ككل هو الإهتام بالشكل على حساب المضمون، ولقد إزداد هذا العيب . رة بعد موت ديموستنيس أفضل الخطباء الإغريق طرا. ولعل هذا الخيط الرفيع هو الذي سيزداد بمرور الزمن ليصبح في النهاية من الأمراض التي تصيب فن الكتابة الأدبية ونعني الخطابية التي سيطرت على أقلام كثير من الشعراء والناثرين ليس إبان العصر الهيلينستي وبالاسكندرية فقط، بل في الأدب الرومان نفسه الذي تزايدت فيه الخطابية حتى أودت به في نهاية العصر الفضي.



# البسكاب النحامين

الأدب السكندرى وأعراض الشيخوخة

« الکتاب الکبیر شر مستطیر» **کالیماخوس** 



## ١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية

من الواضح أن الأدب الإغريق على وجه العموم أدب سماعي شفوى يتناقله الناس عن طريق الرواية الشفاهية والإنشاد أو الالقاء والغناء أو التمثيل على المسرح، فتلك كانت وسائل النشر الشائعة في العالم الإغريق(١). وظل الأمر كذلك في غالب الأحيان حتى بعد أن أخترعت الكتابة وعُرف فن تدوين النصوص الأدبية النثرية والشعرية. حقا لقد بدأ الناس رويدا رويدا يقتنون الكتب، إلا أنها لم تـك سـوى وسيلة للتذكر أي «مذكرة» (hypomnema) يحتفظ بها المؤلف أو عشل المسرح لنفسه كمرجع يعود إليه ساعة الضرورة، ولسكنها لم تصبيح بعد وسيلة للنشر أو أداة الاتصال بين المؤلف وجمهوره. وظلت هذه النظرة للكتاب على أنمه «مـذكرة» حتى عصر أفلاطون إن لم يكن بعد ذلك، وفي مدارس أثينا القرن الخامس كانت العلاقة بين التلميذ والأسناذ علاقة شخصية إلى حد كبير، وكان التعليم في أساسه يم عن طريق الكلمة المسموعة أكثر من الكلمة المقروءة أو المكتوبة. ولقد قرأ سقراط الشعراء الإغريق وأحدث ثورة فكرية فى أثينا، ولكنه فعل كل ذلك دون أن يكتب كلمة واحدة. لقد كانت المناقشة والتأمل هما أهم الوسائل السي يلجأ إليها الناس من أجل تحصيل المعارف، وكان جمع الكتب وقراءتها أمرا نادرا في البـــداية. إلا أن أثينا القرن الخامس بدأت تشهد عادة تداول الكتب وهواية إقتنائها، عما أدى إلى رواج نسبي لمهنة تجارة الكتب الجديدة، حتى أن الشاعر الكوميدى إيـوبوليس (شدرة ۲۵۱ Kock) يشير إلى مكان ما في أثينا عرف ببيع الكتب. ويقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط إن نص الفيلسوف أناكساجوراس كان من المكن الحصول عليه من الأوركسترا بالسوق العامة (الأجورا) في مقابل دراخمة واحدة على أقصى تقدير (١١). وإن دل ذلك على شي فإنما يدل على أن سعر الكتب في أثينا لم يكن بصفة عامة مرتفعا.

ونجد عند كسينوفون إشارة إلى مكتبة خاصة تضم ملاحم هوميروس كلها(١٠٠).

ومن العوامل التي شجعت على إقتناء الكتب وشيوع تداولها ورواج تجارتها ظهود المحركة السوفسطائية التي أحدثت ضجة فكرية كبيرة وجاهد روادها في سبيل نشر الثقافة في كل مكان. كها أن تطور النثر الأدبي بفنونه الشلاث التاريخ والفلسفة والخطابة قد إستلزم وجود النص المقروء. ثم يأتي دور الفن المسرحي الذي بلغ قمة الإزدهار إبان القرن الخامس. فها لا شك فيه أن العروض المسرحية تقتضي وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه في أي وقت أثناء تدريب الجوقة وتحفيظ المثلين أدوارهم الختلفة. فإذا وصلنا إلى القرن الرابع وجدنا أرسطو يعترف ولأول مرة بأن بعض المؤلفين يكتبون أعهامم للقراءة (anagnostikoi) لا للإلقاء أو الإنشاد. وهو يسمى على وجه التحديد الشاعر التراجيدي خايريمون (منتصف القرن السرابع) والشاعر الغنائي ليكيمنيوس (؟) الذي يقول عنه «من الأفضل أن تقرأه لا أن تسمعه (١٠)». ومع ذلك ينبغي ألا تنسي أن «القراءة» كانت تم في غالب الأحيان بصوت مسموع، إذ كان الاستاذ يقرأ على تلاميذه والأجير لسيده والمؤلف لجمهوره. وبصفة عامة لا يمكن أن نزعم وجود جمهور قارئ إلا إبتداء من أواخر القرن الخامس وبدايات القرن الرابع.

وتحفظ لنا الروايات القديمة شبه التاريخية ـ دون أن يتوافر لنا الـدليل المادى القاطع ـ أن الطاغية بيسيستراتوس (٧٠ - ٧٠ تقريبا) كان أول من أسس مكتبة عامة فى أثينا، وأن الأثينيين قد عملوا من بعده على زيادة مجموعات الكتب التى إقتناها. ورد ما يفيد ذلك عند أولوس جيلليوس (٥) الذى عاش إبان القرن الثانى الميلادى. ويرى بعض العلماء أن الرواية التقليدية الشائعة بأن هذا الطاغية كان أول من أمر بجمع وتدوين أعمال هوميروس (١) إنما ترمز فى الواقع إلى أنه حاول تركيز تجارة الكتب فى أثينا. ويقال كذلك إن طاغية جزيرة ساموس الشهير بوليكراتيس قد جمع إبان النصف الثانى من القرن السادس كتبا كثيرة فى هذه الجزيرة. جاء ذلك فى رواية أثينايوس (٧) الذى عاش حول عام ٢٠٠٠م فى مدينة نوكراتيس المصرية ذلك فى رواية أثينايوس (٧) من قبرص ـ وهو ينتمى إلى فترة زمنية أقدم ـ قد فعل نفس الشئ. غير أن بعض العلماء يرجحون أن لا تكون هذه الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهولاء الحكام الروايات صحيحة، إذ من المحتمل أن يلصق الكتاب المتأخرون بهولاء الحكام

القدامي عادات وسمات حكام العصر الهيللينستي. ومن المشكوك فيه ـ كها سبق ان الهنا ـ أن تكون الكتب شائعة التداول قبل عصر بريكليس، وهـ ذا لا ينسق ان بمعموعات من الكتب قد إستخدمت بحكم الضرورة في المدارس آنذاك. وبما يروى في هذا الصدد أن ألكيبياديس (٤٠٠ ـ ٤٠٤ تقريبا) قد ضرب ناظر إحدى المدارس لأنه لم يكن يحتفظ بنسخة من أشعار هوميروس في مدرسته. أما مجموعات الكتب الحاصة بالأفراد فقد كانت نادرة وتعد من الأمور اللافتة للنظر إلى الحـد الـذي أصبح فيه يوريبيديس موضوع سخرية لأنه يمتلك مكتبة خاصة. ويخبرنا كسينوفون أن يوثيديوس صديق سقراط قد أنشأ لنفسه مكتبة لا بأس بها، إذ كانت تضم الشعراء والسوفسطائيين إلى جانب كتب في الطب والعارة والهندسة والفلك (١٠). وفي شذرة للشاعر الكوميدي أليكسيس (٣٧٥ ـ ٢٧٥) نجد إشارة إلى مـكتبة تضم المؤلفين الإغريق الكلاسبكيين (شذرة رقم ٢٥٥). هذا وقد راجت تجارة الكتب المان القرن الرابع، حتى أنه عندما وصلت بقياء هلية العشرة آلاف إغريق بقيادة السفن التي كانت قد وصلت إلى هداه المنطقة النائية كتبا كشيرة منسـوخة، كان السفن التي كانت قد وصلت إلى هذاه المنطقة النائية كتبا كشيرة منسـوخة، كان السعرة قد نقلوها في صناديق خشبية (١٠).

ومما لا شك فيه أن أفلاطون قد إحتفظ في مدرسته «الأكاديمية» بمجموعات من الكتب أو المخطوطات التي إستخدمها هو وتلاميذه، بيد أن سترابون (١٣/٦٤ ق.م ـ ٢١م على الأقل) يروى أن أرسطو هو أول من جمع الكتب، فكان بذلك القدوة والرائد الذي حذا حذوه ملوك مصر البطلمية، إذ تعلموا منه كيف ينشئون وينظمون مكتبة ضخمة مثل مكتبة الإسكندرية.

ومن هنا تأق أهمية الحديث عن مكتبة ومدرسة أرسطو. إذ كانت دراسة التراث القديم تشكل واحدا من أبرز الموضوعات التي أولاها هذا الفيلسوف عنايته. فهو مربى الإسكندر الأكبر (٣٥٦ ـ ٣٢٣) الذي أشرف على تعليمه طفلا وصبيا وشابا يافعا. فكان يدرس له أشعار هوميروس ومسرحيات شعراء التراجيديا الأتيكية. وربما ألف من أجله كتابا عن «مؤسسي المستعمرات» وآحر عن «حكم الفرد». وعندما مات والد الإسكندر الملك فيليب عام ٣٣٦ عاد أرسطو إلى أثينا،

وهناك في مكان خارج المدينة أى إلى الشيال الشرق منها فيا بين صخرة ليكابيتوس وإليسوس وجد كهفًا مقدمًا لدى الإلسه «أبوللون لوكيوس» (Apollo Lykeios) ولربات الفنون الموساى. هناك أقام أرسطو مدرسته التي عرفت باسم «اللوكيون» (Lykeion) وكانت تحتوى على فناء مغطى، إعتاد أرسطو أن يتمشى فيه (peripatos) وهو يحاضر تلاميذه حتى أن أتباع مدرسته الفلسفية حملوا إسم «المشائين» فيا بعد وهذا ما سلف أن تحدثنا عنه.

ما يهمنا الآن هو أنه في هذه المدرسة جمع أرسطو العـــديد مـــن المخــطوطات وأسس مكتبته النادرة التي حوت في حوت الخرائط الجغرافية. كما الحق بها متحفا يضم مجموعات من وسائل الإيضاح المتباينة مـن الحيــوانات والنبــاتات وغـــيرها، إستخدمها الفيلسوف العظيم أثناء تدريسه. ومما يروى أن الإسكندر الأكبر قد أهدى العاهل المقدون والشاب الفاتح لكثير من الأقطار صياديه في البر والبحر أن يحضروا إلى أستاذه أرسطو كل ما يصادفهم ويمكن أن يكون ذا فائدة علمية له. ولقد وضع أرسطو الفيلسوف المعلم نظاما دقيقا للحياة في المدرسة بما في ذلك الوجبات المشتركة وماثدة الشراب الوحيدة مرة كل شهر. ولقد ألف هذا الفيلسوف العظيم في العديد من الموضوعات، وإحتلت دراسة التراث القديم جنزءا كبيرا من إهتامه وكذلك الدراسات الأدبية واللغوية بصفة عامة. يضاف إلى ذلك أنه بمفرده أو بمساعدة تلاميذه قد أعد قوائم كثيرة تاريخية وعلمية، وذلك مثل قائمة الأبطال المنتصريين في الألعاب الأوليمبية (Olympionikai)، وقائمة الأبطال المنتصريسن في الألعاب البيثيسة (Pythionikai)، وقائمة بناذج من عادات الشعوب (Nomina)، ونظام أو «دستور الأثينين » (Athenaion Politeia) المكتوب حوالي عام ٣٢٨/٣٢٩ والذي إكتشف نصه على ورقة بردية حفظتها رمال مصر حتى عام ١٨٩٠م فأثار ضبجة في أوساط دارسي الكلاسيكيات في العالم الغربي، وإمتد صداها إلى مصر حيث ترجم د. طه حسين 'هذا النص إلى اللغة العربية وإهم به الكثيرون من المفكرين المصريين. ومن القوائم الهامة التي وضعها أرسطو وكان فقدها خسارة جسيمة يحس بها كل مهمتم بسالتراث الكلاسيكي أو بالدراسات الأدبية بصفة عامة والفن المسرحي بصفة خاصة هي

الديداسكالياى » (Didaskaliai) وهى سجل بالعروض المسرحية التى قدمت فى أثينا، غيم إسم الشاعر المؤلف وإسم المواطن الأثينى المكلف بتمويل وتجهيز الجوقة اى لخوريجوس (Choregos). وسنرى أن هذا الكتاب ـ الذى لم يصلنا سوى فى صورة مذرات متفرقة ـ قد ترك تأثيرات واضحة على أدبساء وعلماء الإسكندرية مشل اليماخوس وأريستوفانيس البيزنطى وغيرهما. ولا شك أن هذا الكتاب يعتبر أول لبنة وضع فى أساس بناء ضخم نسميه الآن علم التاريخ الأدبى.

ومن المفيد أن نتابع مصير مكتبة أرسطو، إذ يخبرنا سترابون أن ثيوفراستوس من ٢٧٠ ـ ٢٨٨/٥) تلميذ ومعاون وتابع أرسطو قد ترك مخطوطات أستاذه لنيليوس من مكيبسيس بمنطقة طروادة فحفظها تابعوه فى قبو تحت الأرض لحيايتها من سطو لموك برجام المغرمين بجمع الكتب والمخطوطات. وبيعت هذه المخطوطات حوالى عام مرق مالم أبيلليكون من تيوس بعد أن عثر عليها غبأة فى القبو. ويقال إنه قد سرق مالم يستطع شراءه ثم نشر كل ذلك بطريقة سيئة. وفى عام ٨٤ نقل القنصل لرومانى سلا (١٣٨ ـ ٢٨) هذه المخطوطات إلى روما حيث نشرها تيرانيون الأكبر أوائل القرن الأول. ثم عاد أندرونيكوس الرودسي ورتب مؤلفات أرسطو وألف نراسة من خسة كتب عن ترتيب هذه المؤلفات عام ٤٠. وكانست نسخة اندرونيكوس هذه لأعمال أرسطو هي الأساس الذي قامت عليه النصوص السي وصلت إلى أيدينا. وما أن نشرت مخطوطات أرسطو حتى تناولها المعلقون والشراح بالدرس والتفسير فكان لها أكبر الأثر في الفكر منذ ذلك السوقت وحتى يسومنا هذا ١٠٠٠.

وهناك من الأدلة ما يثبت أن المدارس (gymnasia) الأثينية إبان القرن الثانى والأول قد إمتلكت مكتبات خاصة بها. فهناك مدرسة بطليموس (Ptolemaion) التي زارها كل من شيئرون (١٠٦ ـ ٤٣) وباوسانياس (إزدهر حوالي ١٥٠٠) فشاهدا مكتبتها. وتؤكد الإكتشافات البردية وجدود المكتبات الخاصة في مصر البطلمية (الرومانية) إذ يبدو أن عادة القراءة وتأسيس المكتبات الخاصة والعامة قد أصبحت شائعة في مختلف أقاليمها وبلدانها بل وقراها النائية. بيد أن بجالنا هنا لا يتسع للحديث بالتفصيل عن كنوز البردي المصرية.

نعود الآن للإشارة إلى الصعوبات التي واجهت منذ البداية عملية تدوين الأدب الإغريق وصيانته من الضياع. وأولى هذه الصعوبات عدم وجود نص معتمد في كثير من الحالات بالإضافة إلى العقبات التي عرقلت جهود الناسخين بسمب طريقة الكتابة البدائية وشكل الكتاب ـ أى اللفافة البردية ـ الذى لم يسهل عملية التدوين والتصويب بصورة كاملة. فلم يكن معروفا على سبيل المثال فن تقطيع المكلمات أو فصلها، ولم تستخدم الحروف الكبيرة في بداية الجمل أو السيطور، ولم تستخدم النبرات إلا نادرا وبصورة غير منتظمة في الكتابات الشعرية. ولم تنظهر علامات الترقيم إلا بصورة إرنجالية، وإن إستخدمت بعض العلامات الدالة على بدء الفقرات أو تغير الشخصيات والأدوار في النصوص المسرحية. وكل هذه المخاطر كانـت تتهـدد النصوصُ القديمة بالإرتباك أو حتى بالضياع. ويضاف إلى ذلك أن خروج الممثلمين عن نصوص مسرحياتهم التي يقومون بعرضها كان إحتالا قائما طالما أنه لا يسوجد نص ثابت ومعتمد. ولقد عانت نصوص التراجيديا الإغريقية أكبر قدر من هده الأخطار إبان القرن الرابع، مما دفع رجل الدولة الأثيني ليكورجوس الخطيب إلى أن يأمر في عام ٣٣٠ بإعداد نسخة رسمية للشالوث التراجيدي الخالد - كما سبق ان المحنا لكي تودع في خزانة الدولة الرسمية. ومن المحتمل أن هذه النسخة لم تلك سوى أجود النسخ المعدة للتمثيل على المسرح. على أينة حال يمروى أن بسطليموس فيلادلفوس (٣٠٨\_ ٢٤٦) ثان الملوك البطالمة قد إستعار هذه النسيخة لمكتبسة الإسكندرية بضمان مالى كبير ضحى به واحتفظ بالنسخ، ولـو أن بعض العلماء يعتقدون أن هذه النصوص لا تمثل الأصول الحقيقية للشعراء الثلاث على أساس أن فقهاء الإسكندرية قد إنتقدوها فيا بعد وعدلوا فيها(١١١).

وإذا سألنا أنفسنا متى بدأت الدراسات الكلاسيكية، نجد أن التاريخ يجيب على سؤالنا بأن السوفسطائيين هم الذين وضعوا نواة هذه الدراسات إبان القرن الخامس تحت إسم الأرخابولوجيا (Archaiologia) أى «علم القديم». والجدير بالذكر أن هذا الإسم أصبح فى العصور التالية يطلق على فرع واحد فقط مسن السدراسات الكلاسيكية وهو «علم الآثار». أما «علم القديم» الذى أنشأه السوفسطائيون فيكان يعنى البحث التاريخي في كل ما هو مأثور وموروث عن الماضي السيحيق، سسواء

اكان من الأساطير والحكايات الشعبية أو أخبار الملوك والمالك القديمة أو سير الأبطال والقواد. وعما يسترعى الإنتباه في هذا المقام أن أفلاظون يستخدم لفظة «فيلولوجوس» (philologos) بمعنى «عب الكلام» أو «عب المنطق»، وذلك في مقابل لفظة «ميسولوجوس» (misologos) التي تعنى النقيض تماما أي «كاره الكلام أو المنطق». ونقول ذلك لأن كلمة «فيلولوجيا» (philologia) بمعنى «فقه اللغة» أو «الدراسة الأدبية» جاءت من هذه الصفة «فيلولوجوس». والفيلولوجيا فرع مهم من فروع الدراسات الكلاسيكية، إزدهر إزدهارا باهرا إبان عصر النهضة الأوربية. ولكننا هنا نحاول تتبع أصوله القديمة منذ البداية ونركز الحديث بصفة خاصة على فضل مدينة الإسكندرية ومكتبتها الشهيرة في إنعاش هذه الدراسات الإنسانية ودفعها للأمام.

يخبرنا أفلاطون بأن القوانين الأثينية كانت تلزم الوالدين بتعليم الأبناء الموسيق والتدريبات الرياضية، ولكن المدارس كانت تعتمد أساسا على الجهبود الداتية للمواطنين ولم تك من مهام الحكومة. يضاف إلى ذلك أن مكانة المدرس الإجتاعية لم تك محترمة، كما أن أحواله المالية لم تك بصفة عامة على ما يرام فكان يضطر إلى الاقتصاد الشديد ليوفر لنفسه ولذويه لقمة العيش من أجبور تسلاميذه التى يدفعونها له بين الحين والاخر. وعلى الرغم من أن التعليم المدرسي لم يكن منظها تنظيا دقيقا إلا أنه مع ذلك كان واسع الإنتشار. فلها ظهر السوفسطائيون في الأفق تغير الوضع تغيرا جدريا. لقد وصف أفلاطون الإهتام الشديد الدى أثناره السوفسطائيون بين مواطني أثينا الذين أصبحوا على أتم إستعداد للإنفاق بسخاء على عاضرات هؤلاء الاساتذة الجدد المتجولين بين غتلف المدن. هما همو هيبوكراتيس وتاجوراس الابديري أشهر سوفسطائي العصر. ولقد جمع السوفسطائيون مبالغ طائلة بروتاجوراس الخطابة وغيرها من العلوم الحببة والمطلوبة آنذاك وقاموا بأبحاث قيمة في اللغة والأدب وهذا ما سبق أن الخنا إليه في الباب السابق.

ومن محاورة افلاطون «كراتولوس» نستطيع أن نجمع بعض المعلومات عن أبحاث مدرسة هيراكليتوس الأدبية واللغوية. ولقد سار أرسطو -كما رأينا- بالدراسات

الإنسانية أى «علم القديم» قلما عن طريق أبحاثه الفقهية واللغوية، وعن طريق منهجه العلمى وأسلوبه التصنيق وروحه البحثية، وجمعه للكثير من النصوص القديمة في مكتبته وشرحها لتلاميذه وتحليلها والتعليق عليها. وهو بكل ذلك مهد الطريق لفقهاء الإسكندرية.

ومن الملاحظ هذا أن علم تحقيق النصوص لم يكن قد عرف بعد، ومن ثم كان يسمح بتدوين بعض الأبيات المشكوك في صحتها أو المنتحلة أو المقحمة على هذا المؤلف أو ذاك. ولم يقم النقد الهومرى - أى تحقيق أشعار هـوميروس - فيا بـين القرنين السادس والرابع على أسس فقهية سليمة. إذ كان المعيار الأحلاق هـو السائد، وذلك أمر واضح للغاية من موقف أفلاطون مثلا من الشعر والشعراء حيث طردهم من مدينته الفاضلة بوازع تربوى أخلاق. وفي محاورة «إيـون» يعالج أفلاطون قضية طبيعة الشعر ووظيفته على أسس تربوية بحتة. على أية حال يقال إن أرسطو وانتياخوس من كولوفون (إزدهر حـوالى ١٠١٠) قـد أعـد بعض النصـوص المحققة. وألف ديموكريتوس الأبديرى (المولود حـوالى ٢٠١٠) دراسة أدبيـة عـن هوميروس. وألف إيون الإفيسي تعليقا على الأشعار الهومرية. ولكننا لا نعرف عن كل هذه الدراسات وطبيعتها شيئا دقيقا لأنها لم تصل إلينا.

ولقد تابع بعض المشائين أتباع أرسطو جهود أستاذهم فى تاريخ ونقد الأدب وإعداد الدراسات النحوية والفقهية. وكان من بينهم ثيوفراستوس من إريسوس فى ليسبوس (٣٧١ ـ ٢٨٧)، الذى كتب بين ما كتب «تاريخ النباتات» و «نمو النباتات» و «عن الأسلوب» الذى إقتبس منه شيشرون الكثير. ولكن أهم مؤلفاته جيعا بالنسبة لسياقنا هنا هو ذلك الذى يحمل عنوان «الشخصيات» ويقع فى ثلاثين فصلا وربما كان نواة لكتاب أكبر. وفيه يصف ثيوفراستوس بحيوية بارزة وبصبرة نافذة بعض الشخصيات والفاذج المعاصرة له. وهو يضع إصبعه على نقيصة ما فى كل شخصية ثم يورد الأخطاء المترتبة على هذه النقيصة وذلك فى إطار تهكمي ساخر، ويمكن أن نتخيل مدى السخرية مثلا عندما يطلب أبناء إحدى الشخصيات الثرثارة من أبيهم ساعة النوم أن يقص عليهم شيئا ماليناموا! والجدير بالذكر أن المناب الذى كان يهدف أساسا للمساعدة فى تعلم الخطابة قد وضع ونشر فى

الوقت الذي كان فيه مناندروس ينظم مسرحياته القائمة على رسم الشخصيات وتصوير السلوك بالدرجة الأولى. ولقد ترجم كازاوبون هذا الكتاب إلى السلامينية وعلق عليه عام ١٩٦٩م فترك تأثيرا ضخيا على الأدب الإنجليزي إبان القرن السابع عشر، إذ قلده جوزيف هول في «شخصيات الفضائل والرذائل» عام ١٦١٤ وجون إيرل في «وصف الإنسان وعالمه الصغير» عام ١٦٢٨. وكذلك قلده صمويل بتلر (١٦١٠ .. ١٦٨٠) في مؤلفه المشهور «١٦١١ .. ١٦٨٠) في مؤلفه المشهور «الشخصيات». (١٦٥)

ومن أبرز تلاميذ ثيوفراستوس ديميتريوس الفاليرى (٢٠٤ ـ ٢٨٣ تقريبا) وكان رجلا مرموقا في عالم الأدب والسياسة معا. فكتب عن هـوميروس وجمع قصص السوبوس ووضع قائمة بحكام أثينا. كان هو نفسه حاكها على أثينا عندما سقطت المدينة في يد ديميتريوس الفاتح عام ٣٠٧ فذهب إلى المنه هو الذي نصح هذا بطليموس الأول في الإسكندرية (٣٠٥ ـ ٢٨٥). ويقال أنه هو الذي نصح هذا العاهل البطلمي ـ الملقب بسوتير أي المنقذ ـ بتأسيس مكتبة الإسكندرية. وبالتالي فإن ديميتريوس الفاليري يعد همزة الوصل بين أثينا وشعلتها الحضارية والفكرية الذابلة من جهة وبين الإسكندرية وجلوتها الناهضة من جهة أخرى. ولم يعرف لمكتبة الإسكندرية هذه مثيل من قبل، لا من حيث الضحامة ولا مسن حيث الغائس التي ضمتها وكنوز المعرفة التي إستقرت فيها. ولم يكن هناك من منافس المكتبة الإسكندرية سوى مكتبة برجام التي أسسها إيومينيس الثاني (مات حوالي لمنتوقته كليوباترا السابعة آخر الملوك البطالة وذلك في الثلاثينات من القرن

سنتناول هنا جانبا واحدا فقط من أهمية إنشاء مكتبة الإسكندرية، ذلك أنه كان للإسكندرية شرف أن تكون صاحبة العصر الذهبي لإزدهار الدراسات الأدبية في العالم القديم. ومن ثم فقد كان لها الفضل الأكبر على هذه الدراسات وسيظل التاريخ الأدبي يذكر لها هذا الفضل على التراث الكلاسيكي إلى الأبد. فهي المدينة التي وضعت لنا أغوذجا رائعا لكيفية إستيعاب التراث وهضمه ثم حفظه وتسليمه

للأجيال التالية والشعوب الأحرى. فمن الإسكندرية إنتقلت الشعلة فيها بعد إلى روما ثم بيزنطة فالعرب الذين سلموها بدورهم إلى أوربا الحديثة.

فبتأسيس مكتبة الإسكندرية الكبرى في البروخيون أي داخيل القصر الملكي وتأسيس مكتبة أخرى أصغر في السيرابيون أي في حيى راكوتيس الشعبي المصرى وإنشاء الموسيون (أي معبد ربات الفنون الموسياي) توافرت كل متطلبات الدراسة الفقهية. كان الموسيون عبارة عن مجمع بحوث، وضمت مكتبة الإسكندرية الكبرى و كيا جاء عند أولوس جيلليوس - حوالي سبعياته ألف لفافه بردية، وتولى رئياسة هذه المكتبة أبرز الشخصيات الأدبية والعلمية مثل زينودوتوس (إزدهر حوالي ٢٨٥) أول من أصدر نسخة محققة ومنقحة لهوميروس بعد أن قارن بين عدة مخطوطات له، وكذلك أصدر نسخة لقصيدة هيسيودوس وأنساب الآلهة». وتلاه في رئياسة مكتبة الإسكندرية إراتوسئينيس (إزدهر حوالي ٢٣٤) وكان عالما في السرياضيات والجغرافيا وله أعال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقية وكتياب عن والجغرافيا وله أعال شعرية وفلسفية وتاريخية وأبحاث علمية دقيقية الإسكندرية أريستوفانيس البرنطي (٢٥٧ - ١٨٠ تقريبا) وأريستارخوس الرودسي إلا أنها لم يتبوليا وعمل بها كل من الشاعرين كالهاخوس وأبوللونيوس الرودسي إلا أنها لم يتبوليا منصب الرئاسة.

هذا ما هو شائع ولكن عثر مؤخرًا على بردية فى أوكسيرينخوس (البهنسا) تعود للقرن الثانى الميلادى وهي محفوظة بجامعة ترينيتي كوليج Trinity College في دبلن بأيرلندا وعليها قائمة بسرؤساء المكتبة الأوائسل كها يلى: زينودوتوس الإفيسي، أبوللونيوس الرودسي، إراتوستنيس الديني، أريستوفانيس البيزنطي، أبوللونيوس إيدوجرافوس وأريستارخوس الساموطران.

ولتسهيل عمليات البحث الأدبى والعلمى وضعت فهارس وتصنيفات للمؤلفين والنصوص مثل تلك الفهارس التى وضعها كاليساخوس. كما شعلت علماء الإسكندرية كثيرا مسألة تميز الأعمال الأصلية من تلك غير الأصلية، أى المنسوبة خطأ إلى هذا المؤلف أو ذاك. وإستعملوا لفافات برذية ذات حجم حاص وثابت يسمح بعملية تقسيم النصوص الأدبية الكبيرة إلى مجموعة لفافات بدلا من كتابتها في

لفافة واحدة طويلة يصعب تداولها والتعامل معها بصفة مستمرة. وسلال فقهاء الإسكندرية أقصى الجهد لكى يعيدوا بناء النصوص الأصلية ولا سيا نصوص هوميروس. وتبنوا منهجا سليا يقوم على أساس مقارنة مختلف الخيطوطات ودراسة أسلوب المؤلف دراسة دقيقة مع التركيز على إستخداماته اللغوية والإحتكام للمعايير الموضوعية.

واستعمل فقهاء الإسكندرية في تصويباتهم النصية علامات هامشية كان أهمها الأوبيلوس (obelos → الذي استخلعه رينودتوس وآخرون للدلالة على البيت المنتحلها غير الأصلى. وعلامة الأستريسكوس (asteriskos) أو « النجمة الصغيرة » التي إستخلعها أريستوفانيس البيزنطى للدلالة على معنى ناقص في النص. وإستخلعها أريستارخوس للدلالة على بيت مكرر. إخترع أريستوفانيس البيزنطى علم النبرات لتشنكيل اللغة الإغريقية المكتوبة. وإستخدم السكندريون علامات أخرى للدلالة على الأبيات المتتالية بتكرار أو النكرار الخاطئ أو الإرتباك في تسرتيب السكلمات. وإلى جسانب هسذه «الطبعات» المنقحة أصدر السكندريون تعليقات شارحة تدل على مدى علمهسم وسعة درايتهم بالأساطير القديمة والأعمال الأدبية الكلاسيكية. وألفوا كتبا في التساريخ الأدبي والنقو التواميس والموسوعات.

وهكذا عمل فقهاء الإسكندرية بروح أرسطو المنهجية وساروا على دريه فأسسوا فروعا جديدة للعلم والمعرفة، ووضعوا أيديهم على الكنوز الأدبية مشل خطوطات الشعراء القدماء ولا سيا هوميروس والتراجيديا الأتيكية. كما ترجموا العهد القديم أو التوراة إلى الإغريقية فيا يعرف بإسم «الترجمة السبعينية»، ووضعوا القواعد العلمية لختلف فروع المعرفة. ولقد وضع كاليماخوس - كما سبق أن المحنا - فهرسا للمكتبة أبستوفانيس البيزنطي بملحق. ولقد إشتق إسم هذا الفهرس (Pinakes) من «اللوحات» المثبتة على كل خزانة للفافات البردي. ولو أن بعض العلماء يرى أن هذا «الفهرس» كان عملًا علميًا مستقلًا عن محتويات المكتبة.

وطبقا لما يورده بلوتارخوس فإن مكتبة الإسكندرية الكبرى قد أحرقت عندما حاصر يوليوس قيصر المدينة عام ٤٩ (١٣). ولكن ديون كاسيوس يقول بان «محازن الغلال والكتب» فقط هي التي أحرقت آنذاك(١٤). وجاءت المبالغات الأسطورية التي

نشأت بعد ذلك فصورت أن المكتبة الكبيرة قد دمرت عن آخرها (١٠٠). بل وهناك من قال بأن المكتبة الصغرى أيضا قد أحرقت. ولكن بعض العلماء يسرون أنسه لا قيصر ولا العرب - كها زعم البعض - هم الذين أحرقوا مكتبة الإسكندرية، فقيصر لم يحرق سوى مخزنا للفافات البردى على رصيف الميناء عوض فيا بعد بتقديم ماثق ألف لفافة من مكتبة برجام كهدية من أنسطونيوس لكليوباترا(١٦٠). لقد كان الإمبراطور أوريليانوس هو الذى دمر مكتبة الإسكندرية عندما هاجم المدينة عام ٢٧٣م فى أثناء حربه ضد الملكة زنوبيا.

على أية حال فنى مقابل التقدم الهائل الذى أحرزته الدراسات الأدبية والفقهية السكندرية كانت هناك نهضة مماثلة أو على الأقبل منافسة فى بسرجام ذات المكتبة الكبيرة والتي إستخدم فيها الرق (١٧) لأول مرة بدلا من السبردى. وكان الستركيز فى دراسات برجام على النثر فى مقابل الستركيز السكندرى على الشعر إلا أن عسال الدراسات الأدبية والنحوية فى المدرستين كان يحتل مكان الصدارة.

وصفوة الكلام أن مدينة الإسكندرية هي التي وضعت الدراسات الأدبية على الطريق السليمة كعلوم لها قواعدها وأصولها وقوانينها، وهي التي أنعشت وعسل القديم ، أي دراسة التراث وإحياءه، كها كانت مكتبتها أغسوذجا محتدى على مسر العصور، فلم يعرف الرومان علوم الدراسات الأدبية ولا الفنون المكتبية إلا عندما تتلمذوا على فقهاء الإسكندرية.

ومن جانب آخر فإنه بعد فتوحات الإسكندر الأكبر وإنهيار نظام دولة المدينة الإغريق وإتساع رقعة الحضارة الإغريقية وإختلاطها ببعض حضارات الشرق إنتشر التعليم على مستويين أحدهما يمثل ثقافة الصفوة، والآخر يمثل ثقافة الجهاهير المذين صار بينهم من يقرأون بشغف ونهم ولكن دون تعمق أو فهم كامل. وهذا يعنى أنه شاع آنذاك أدب خاص للصفوة الممتازة وأدب عام لهذه الجهاهير. وظهرت في الأفق ظاهرة رجل الأدب الذي يكتب الكتب لا بهدف أن يوصئل للناس ما لمديه من أفكار جديدة، بل ليصف وينقد ما جمع من كتب أو ما قرأ منها. فهذا أمر صارت له لذة خاصة لما فيه من إظهار للمقدرة الذهنية والثقافة.

وكان لشيوع حضارة عامة فى المالك الهيللينستية وكذا لغة عسامة مشتركة (Koine) أثر واضح فى ظهور عدد لا يستهان به من الكتاب غير الإغريق، بل ممن ولدوا فى مدن أو قرى نائية مثل بوريستنيس (Borysthenes) وأرتميتا ويلاد ما بين النهرين وسوسا، نعم لدينا كاتب هيللينستى إسمه هيروديكوس من بابيلون وآخسر يدعى هيرودوروس من سوسا، وهكذا إمتدت وإتسعت الرقعة الجغرافية لمصادر الأدب. ويعد ظهور مثل هؤلاء الكتاب الأجانب ملمحًا حضاريًا هيللينستيًا سيزداد بروزًا فى عصر الإمبراطورية الرومانية حيث أن بعض أعلام الأدب اللاتيني ولدوا فى أسبانيا وأفريقيا وآسيا.

كان الحكام الهيللينستيون يحبون ويشجعون الثقافة والأدب بل إن ميلهم لهيا صار يفوق شغفهم بالمال نفسه، فصار المؤرخون أصدقاء للحكام أما النحويون والفقهاء وكذا المهندسون المعاريون فقد أصبحوا السفراء فيا بين المالك الميللينستية لعقد الإتفاقيات وإبرام المعاهدات، وترتب على ذلك أن صار الكتاب يتحدثون عن أنفسهم ويبرزون ملاعهم الشخصية كها لم يحدث من قبل في الأدب الإغريق، ونعرف أسماء ما يزيد على ألف وماثة كاتب هيللينستي بما فيهم العلماء والفلاسفة ولو أننا في أغلب الأحوال لا نعرف أكثر من الأسماء لأن معظم الأدب الهيللينستي قد فقد. فنحن لا نعرف سوى البقايا مع أن رمال مصر لا زالت تمدنا بالمزيد عن طريق الإكتشافات البردية.

كانت أثينا بعد فتوحات الإسكندر الأكبر قد تركت وشأنها إذ لم يعد بوسعها أن تلعب دورا قياديا في عالم السياسة. وكان لهذا الضعف والوعى به أثر تدعيرى على النشاط الإبداعي، وصفوة القول أن أثينا أصبحت في العصر الهيللينستي مركزا بارزا في التعليم لا الفنون والإبداع، وبينا كانت الفتوحات الجديدة تنشر الهيللينية في كل أرجاء الدنيا فإن ذلك الإنتشار نفسه جاء على حساب الروح الهيللينية التي لم تعد صافية، كانت السنوات التي تلت موت الإسكندر وحتى فتح بلاد الإغريق على يد الرومان وتدمير كورنثة عام ١٤٦ فترة كساد وخول بالنسبة لشعلة الإبداع الفني، بيد أن مدارسًا فلسفية جديدة تأسست وإزدهرت كما وصلت الرياضيات إلى ذروة لم تعمل إليها من قبل ووفرت العلوم الطبيعية إختراعات مفيدة، وفي العصر الهيللينستي



شكل ٣٢ عملة ذهبية سكت عليها صورة بطليموس الأول سوتير (المنقذ) إلى جوار زوجته بيرينيقي الأولى



شکل ۳۳ الوجه الآخر لنفس العملة حيث سکت صورة بطليموس الثانى فيلاد لفوس وزوجته (أخته) أرسينوى الثانية



شكل ٣٤ سرابيس الإله الذي إبتدعه البطالمة ليقربوا بين الديانة المصرية والعقائد الإغريقية فامتدت عبادته إلى معظم أرجاء البحر المتوسط

تلحور الإعتقاد فى الديانة الإغريقية التقليدية أى آلهة الأوليمبوس وذلك بفضل شيوع الشك الفلسق، وإن كان الناس لا زالوا يقومون بالطقوس المعهودة ويقلمون القرابين فى المعابد. وفى ظل كل هذه الطروف السياسية والإجتاعية والحضارية والفكرية لم يكن هناك مجال لإزدهار الإبداع الأدبى ولا لتعميقه وإتساعه كما كان فى السابق. لقد فشل النثر السكندرى حتى فى مجاراة فتوحات الإسكندر الأكبر فلم يسجلها تسجيلا دقيقا. أما الشعر فقد حاش على الكمال والجهال الشكليين الموروثين الوروثين بعض النجاح النسبى فى مجالات ضيقة النطاق.

## ٢ - المعركة الشعرية بين القديم والجديد

فى أيام الإسكندر الأكبر إنسحق الشعر أمام التجدى الصعب الذى يمثله التراث الشعرى القديم لكبار الشعراء الخالدين. فلا أحد يجرؤ على منافسة هوميروس أو بنداروس أو سوفوكليس على سبيل المثال، ولا فائدة ترجى من ذلك. وأشهر إسم لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبيديس هو أنتياخوس من كولوفون مؤلف «ليدى» لشاعر سمعنا به منذ موت يوريبيديس هو أنتياخوس من كولوفون مؤلف «ليدى» مؤلفها إلى حبيبته. وقلد هذه الأشعار كل من أسكلبياديس من ساموس (حوالى عام ١٣٠٠) بخترع وزن الإسكليباد المغروف وهيرميسياناكس من كولوفون (حوالى عام ١٣٠٠) الذى أحصى مشاهير العشاق فى قصيدته. وقلدها كذلك فيليتاس من كوس (حوالى عام ١٣٠٠) الذى كانت إليجياته لزوجته بيطيس (Bittis) ذات شهرة وشعبية لدى أهل العصر الأوغسطى فى روما. كان فيليتاس هذا مربى بطليموس الشاف ومؤلف أول معجم إغريق، وعايش حلقة من العلهاء والشعراء تحلقت حوله ومن بينهم زينودوتوس وهيروداس وكالهاخوس وثيوكريتوس. وكان لأشعار الحب هذه تأثير بارز فيا بعد على بروبرتيوس الشاعر الرومانى. ذلك أن مستقبل هذه الأشعار إنخذ شكل الإنجرامة وكان أسكلبياديس هو سيدها بلا منازع.

بيد أنه كان هناك من لا يزال يكتب تسراجيديات لتعسرض على المسرح لأن المهرجانات العامة تتطلب ذلك. وإكتسب سبعة شعراء تراجيديون من الشهرة المؤقتة في أوائل القرن الثالث ما جعلهم يسكتسبون لقسب «البلياديس» (Pleiades) أي النجوم السبعة »(١٨). ومع ذلك فإن الشاعر الوحيد الذي يستحق الذكر منهم هو ليكوفرون الذي ذهب إلى حد تقليد فرونيخوس وأيسخولوس أي كتابة تراجيديات من الموضوعات التاريخية المعاصرة. وله مونولوج درامي (١٤٧٤ بيتًا) يحمل عنوان «كاسندرا» (أو الكساندرا) وهو من أكبر القصائد الإغريقية غموضًا. وكتب مسرحية

اخرى عن استاذه وصديقه «مينيديموس» بقيت لنا منها بعض الفقرات التي تصف ولائم هذا الأستاذ المفعمة بالحكم والدروس لا الخمر والكئوس(١٩١).

وسبق أن رأينا إزدهار الكوميديا طوال القرن الثالث مع أن موت فيليمون عام ٢٦٢ كان بمثابة النذير بموت هذا الفن. على أية حال نعرف أسماء حوالى سبعين من مؤلق الكوميديا الحديثة. وكانت هذه الكوميديا ملتصقة بأثينا وحياتها حتى أن التفكير فى نقلها إلى الإسكندرية كان أمرًا عسيرًا ولا يعود إلا بالفشل. جاء موت فيليمون مع إنهيار الأهمية السياسية لأثينا. وكان أعظم كاتب للكوميديا الحديثة هو كا نعرف مناندروس.

وفيا عدا الكوميديا فإن حركة إحياء الشعر لم تزدهر سوى في الإسكندرية إبان القرن الثالث. وكان المدف هو الحفاظ على هذا الفن من الضياع ولم يأمل أحد في منافسة القدامي. ومن ثم حرص الشعراء على ربط فنهم بما يفكر فيه الناس وبما يمارسونه في حياتهم اليومية. ولقد إتخذ ذلك عدة أشكال منها الشعر التعليمي والقصائد الرعوية الصغيرة، والإبجرامات، والملاحم رومانسية السطابع. ومن الخريب أن الشعر التعليمي لم يفد من إزدهار العلوم في الإسكندرية فرائده الأول أراتوس (٣١٥ - ٣٤٥ تقريبًا) من سولي صديق أنتيجونوس جوناتاس أمضي عمره متنقـلا بين أثينا وبيلا، ونظم أناشيد ملح بمناسبة زواج جوناتاس عام ٢٧٦. أما قصيدته التعليمية «الظواهر» فهي نظم سداسي لقائمة يودوكسوس الفلكية القديمة. وشاعت هذه القصيدة « الظواهر » بين الناس ولاقت قبولهم وثناءهم وعاشت بعد عصرها لأنها مارست تأثيرًا على « زراعيات » فرجيليوس، بل إستمر تأثيرها في الشعر حتى العصور الوسطى مما أدهش النقاد. وعزى بعضهم مثل هذا التأثير الضخم لقصيدة جافة إلى رغبة الناس في الحصول على المعارف المنقولة لهم في شكل ميسور. وقال آخرون إن الناس رحبوا بهذه المعالجة المباشرة للأمور مما أراحهم من متــاهـات المجـــاز َ الشعرى. ومن المكن إضافة تعليل ثالث لشعبية هذه القصيدة ويتمشل في أنها تصور المبدأ الرواق عن « العناية الإلهية » المتجسدة في ما تقدمه الأفلاك والنجوم للبحارة والمزارعين من منافع.

هكذا ضرب أراتوس المثل الذي يجتذى في العصر السكندري فسار على دريه ا

نيكاندروس من كولوفون (ما بين القرن الثان والثالث) الذي الف دراسة علمية عن السموم وأدويتها المضادة. ولقد ترجمت هذه الدراسة فيا بعد إلى اللاتينية مع أعمال أخرى عن الزراعة وتربية النحل، وهي الأعمال التي قرأها وأفاد منها كل مسن فرجيليوس وأوفيديوس وهذا أمر ظاهر في قصيدة الأخير «التناسخات». وكتب شعراء سكندريون آخرون قصائد في الفلك والجغرافيا وصيد السمك وهي قصائد صلتها بالشعر لا تتعدى الشكل. أما المنظومة الشعرية التاريخية التي تحمل عنوان «كاساندرا» أو «الكساندرا» والتي سبق أن أشرنا إلى نسبتها إلى ليكوفرون فيان بعض العلماء يشككون في ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب بعض العلماء يشككون في ذلك على أساس أنها تعود إلى فترة ما بعد هزيمة فيليب الخامس ملك مقدونيا على يد كوينتوس فلامينيوس قائد روما المظفر في معسركة كينوس كيفالاي عام ١٩٧٠. ولعل سر بقاء هذا العمل يكن في غصوض أسلويه الذي لفت أنظار اللغويين، بالإضافة إلى صغر حجمه ومعالجته موضوعًا ضخهًا هو المصراع بين أوروبا وآسيا من أيام طروادة إلى روما.

وعندما يحس الشعراء بالإنسحاق تحت أية ظروف يبحثون فى الغالب عن متنفس جديد فى التفلسف وهكذا نجد كليانثيس (٣٣١ - ٢٥٢) إبان العصر الهيللينستى يقود التيار الرواق فى الشعر، وكانت الأفكار الصارمة لمؤسسى المدرسة الرواقية قد إمتزجت بشعور شعبى فياض أقرب ما يكون إلى الحمية الدينية. وهذا الشعور هو ما ينعكس فى شعر كليانئيس الذى يعتقد بأن الكون كائن حى، لأن المئن فيه ويعد بمثابة روحه. فالشمس تتمركز فى هذا الكون كما يتمركز القلب فى الجسد الإنسان. ومن هذا المنطلق نظم كليانيس نشيده الذى يخاطب به القلب فى الجسد الإنسان. ومن هذا المنطلق نظم كليانيس نشيده الذى يخاطب به هذا الإله الكونى مستخدمًا الوزن السداسى الملحمى، وعتوى هذا النشيد وروحه العامة هيللينستيان وأصيلان أى يعبران عن المؤلف وعصره وجاء فيه هذا الخطاب للإله:

ا هكذا سوف أثنى عليك متغنيًا بقدرتك التي بها تحكم قبة السهاء كلها وتسلس القياد لك في رحلتها الدائرية حول الأرض عن طيب خاطر ورضوخ كامل. فني يديك اللتين لا تقهران

تمسك بوسيلة جبارة، إنها صاعقة السياء العتيدة ذات الحد المزدوج وذات النار التي لا يخمد أوارها فهي فيض الحياة الذي تنبض به كل المخلوقات تسير في دروبك. . . بها تحكم . . . وبها تتوهج الكلمة الموجودة في كل مكان والمتحركة في كل مخلوق تختلط بالشمس وتتحد مع النجوم (٢٠٠) » .

ومع أنه من الواضح أن كليانئيس يخاطب زيوس رب الصاعقة وكبير الأهة إلا أن الصورة الكلية لهذا الإله كما نراها في هذه الأبيات تختلف تمامًا عن المفهوم الإغريق الديني لزيوس، كما نعرفه من نصوص الفترة الكلاسيكية وما قبلها. فني الأبيات المقتطفة من كليانئيس نرى قلرة كبيرة على الخيال الإبداعي الذي وضع رؤية شمولية في كلمات فخمة وسلسلة. بيد أن كليانئيس لا يسلك نفس سلوك الشعراء القدامي، أي لا يعامل إلهه معاملة الصداقة والحبة القلبية ولكنه يحس بوجوده الطاغي ويخثي سيطرته المهيمنة على الكون ويخشع لسطوته النارية. وإذا كان كليانئيس هكذا يذكرنا بكسينوفانيس الذي عبر عن إعتقاده في إلىه واحد، فيان الشاعر الهيللينستي من ناحية أخرى يبشر بما ستنادي به الأفلاطونية الجديدة فيا بعد، والتي جمعت بين وضوح المنطق وغموض عبادات الأسرار في محاولتها لتفسير طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار في هذه الأبيات كإنعكاس طبيعة هذا الكون ونظام العمل فيه. ويبرز عنصر النار في هذه الأبيات كإنعكاس لظهور المدارس الفلسفية ولا سيا الرواقية وبحثها عن أسرار الكون.

وبينا كان كليانتيس يحلق باشعاره فى أسرار الزمان والمكان تجول شعراء آخرون فى الطرقات الأرضية الضيقة، ووجهوا جل إهتامهم وحماسهم لأمور أكثر تواضعًا إن لم تكن تافهة. ها هى الشاعرة إرينا، التى عاشت فى جزيرة تيلوس بأقصى الجنوب الشرق للبحر الإيجى إبان نهاية القرن الرابع والتى ماتت فى سن التاسعة عشر، تنظم قصيدة بعنوان والنول، ويبدو أنها تتحدث فيها عن حرفتها كإمرأة صغيرة لم تتزوج بعد ولو أن القصيدة فى المقام الأول تعد رثاء لصديقتها باوكيس Baukis التى فيا يبدو قد ماتت فى سن مبكرة أيضًا. لقد أظهر الكثيرون من القدامى إعجابهم بهذه القصيدة وصلتنا شذرة بردية من رمال مصر تشى بأن هذه القصيدة جدديرة

فعلاً بالإعجاب الذي نالته. ففيها تتذكر إرينا كيف كانت تلعب مع صديقة الطفولة لعبة صيبيانية (Turtle-Tortle) وكيف كانتا تتعلقان بالدمى الصغيرة فتأخذان دور الأم ثم يفزعها شبح يقال له مورمو Mormo، له أذنان طويلتان وأربعة أقدام ولكنه يظل يغير ويبدل في شكله لتخويفها. تتذكر إرينا في قصيدتها كل ذلك، وفي مقابله تضع صورة أخرى لحياة المرأة بعد الزواج فتقول مخاطبة صديقتها:

« وبعد أن تزوجت نسبت كل ذلك ونسبت كل ما قالته لك أمكِ في أيام الطفولة البريئة عزيزت باوكيس لقد أصابت أفروديتي قلبك بالنسيان «(۲۱)

لم تك إرينا سوى فتاة بسيطة، بيد أن قصيدتها المفعمة بالحنين لايام الطفولة والإحساس الدفين بالحسارة المتزايدة بمرور الزمن قد ترك أثرًا عميقًا على شعراء آخرين محترفين، بلغ بهم الحماس أن كتبوا لهذه القصيدة أبياتًا إستهالالية وتعلموا منها الكثير عن شاعرية الحياة البسيطة. لقد كانت إرينا إذن رائدة فى فن شعرى سيكون له تاريخ طويل، ونعنى ذلك الشعر الذى يتناول الأمور الصغيرة. ومن نافلة القول إن الوزن السداسى المستخدم فى أبيات إرينا قد أثبت مرة أخرى صلاحيته للقيام بوظائف جديدة دامًا ودون عناء. وإذا كانت الأوزان الغنائية الأكثر تعقيدًا وتطورًا فى متناول شعراء العصر الهيلينستى، إلا أن الوزن السداسى الملحمى كان لا يزال يقف على أهبة الاستعداد للقيام بأية مهمة يكلف بها. ولعل القدامى كانوا محقين ولم يغالوا كثيرًا عندما قرنوا بين إسمى إرينا وسافو.

كان العصر السكندرى بمثل فترة ما بعد الذروة، فهو لا يستطيع منافسة الفترة الذهبية السابقة عليه. وإن كان ذلك لا يعنى أنه لم تتح له الفرصة للتدليل على أنه يملك القدرة على إنتاج أدب متميز كنتاج أصيل خاص به. تطلبت بعض المناسبات العامة فى العصر البطلمي وجود أغاني جماعية على السطراز التقليدي القديم، بيد أن هذا الأنموذج القديم نفسه كان قد عنى عليه الزمن بحيث أصبح من المتعدر إحياؤه. ومن ثم حاول الشعراء الجمع بين سلفية التراث القديم الدى يحترمونه من جهة، ومستحدثات العصر أو متطلبات الدوائر المثقفة من جهة أخرى. وكانت هذه معادلة صعبة، فع أنه توجد عدة طرق للجمع بين هذين الجانيين

المتعارضين، إلا أن الآراء تباينت حول الطريقة الواجب إتباعها. وكان هذا هو أساس المعركة الأدبية بين أبوللونيوس وكاليماخوس.

آمن أبوللونيوس الرودسي (القرن الثالث) بالملحمة السطويلة السبي ينبغسي أن تستهدف مواصلة التراث الملحمى. وإن كان من الحال أن تستخدم نفس اللغة القديمة، لا لأنها لم تعد صالحة للاستعمال، بل لأن الجتمع يتوقع دائمًا سماع أو قراءة المفردات التي يتعامل بها في حياته اليومية كها أنسه أيضا يتسوقع التجديد بإستمرار. أما كاليماخوس القوريني (حسوالي ٣١٠ ـ ٢٤٥) فقد كفسر بسالقصائد الطويلة، قائلا بأن «الكتاب الكبير شر مستطير» (شذرة ٤٦٥). وهاجم أبوللونيوس بشدة إلى حد أن الأخير إضطر للهجرة إلى رودس ليداوى جراحه المتخنة. وقد يكون هجوم كاليماخوس هذا بدافع شخصى، بيد أنه مما لا شك فيـه أن القصيدة الطويلة لم تكن مطلوبة ولا مرغوبة إبان العصر الهيللينستي. فهي لم تشد إنتباه أحد سوى المتشبئين بتلابيب التراث القديم أى السلفيين. القصيدة الطويلة بسراى كاليماخوس تبدو كالعربة الضخمة ثقيلة الوزن، تسير ببطء شديد على طريق عام وسريع. أما كالماخوس نفسه فيفضل الطرق الجانبية الصغيرة. ويشبه كاليماخوس الشاعر الملحمى المغرم بالمطولات بالحمار الذي ينهق، أما هو نفسه فيتغنى بقصائد قصيرة يبدو فيها صوته كزقزقة العصافير. إنه يسعى إلى تحقيق التأثير المركز والإبهار المفاجئ. ومع أن شعره مكثف الثراء، إلا أنه ليس ثقيلًا ولا متسكعًا. يشبه كاليماخوس القصيدة الطويلة بالنهر الأشوري الذي قد يكون جارفا فياضا في إنسيابه، إلا أنه يجرف معه كل القاذورات والفضلات من روث وخلافه.

يقول (النشيد الثاني ١٠٨ - ١١٢):

دكم هو جارف تيار النهر الأشورى (الفرات)

ولكنه يجرف معه قاذورات الأرض ويخلط بمائه النفايات ماما النحل فلا يقدم إلى ديميتر ماءً عاديًا مما هو شائع بل يفرز سائلًا نقيًا. وعذبًا في جدول صغير راثق إنه الخلاصة وذؤابة مياه الأرض»

لقد أصاب كاليماخوس كبد الحقيقة عندما قال إن القصيدة القصيرة والسريعة هي ما يناسب العصر من شعر، ذلك أنها تهدف إلى إحداث تأثيرات أقل طموحا

من ملاحم القدامى العتيقة. كما أنها تنسجم تماما مع ذوق علماء وفقهاء العصر الميللينستى مرهق الحس إلى أقصى حد. وجدير بالذكر أن مبدأ كاليماخوس عن ربة الشعر الرقيقة (Mousa leptalee) قد قبل به فرجيليوس فى مطلع حياته وطبقه كل من بروبرتيوس وهوراتيوس.

وجد الشعر السكندري شكله المميز في الإيديليون. (eidyllion) وهـ و إسـم يعـني صورة صغيرة متكاملة في حد ذاتها. ويمكن أن تتخذ قصيدة الإيديليون عدة صور ومسارات وقصد بها أن تنشد أحيانا. وسيد هذا النوع من الشعر بل وأكثر شعراء الإسكندرية تجسيدا لروح العصر وتكثيفا لخصائص أدبه هو كاليماخوس، الذي كان في نفس الوقت أحد رجال البلاط البطلمي. كان عالمًا فقيها تتلمذ على فيليتاس بعض الوقت. جعل من الوزن الإليجي أداة شعرية رائجة. ومن أعيال وصلتنا بعض الأناشيد وأجزاء من قصيدة وخصلة شعر بيرينيق، التي تـرجمها إلى الـلاتينية شاعر روما عذب الغناء كاتوللوس، ووصلتنا أيضا بعض أجزاء من مليحمة کالیماخوس «هیکالی» وبقایا من قصیدة عن موت أرسینوی وشــذرات مـــن أهـــم قصائده جميعاً أي « الأسباب ، التي تتناول مختلف العادات والعبادات. ولـولا عـذوبة إبجراماته لقلنا أنه ليس شاعرا موهوبا بل مجرد رجل مثقف ينظم الشعر. فهو معنى بصقل أشعاره إلى أقصى حد، ويتجنب الإفراط في العاطفة أو النزعة الخطابية. بلغ من شدة عنايته وكثير تخوفه أن سماه أحد النقاد المتأخرين «اللذي لا يخطئ» وهـو حكم فيه من الإدانة ما يفوق الإشادة بشاعريته. يتعامل كاليماخوس مع أساطير ميتة حتى بالنسبة لأهل عصره، مجهولة حتى لذي بعض المثقفين في أيامه. ومن النادر أن تجد في قصائده بيتا ينضح بالمشاعر الإنسانية الدفاقة، أو يزيد من توترنا ودقات النبض في قلوبنا. قصيدته إذن شكل آية في النسق والجال، ولسكنه خسال مسن مضمون مؤثر أو حيوية دافئة. لقد وصل كاليماخوس من حيث الجمال الشكلي إلى مستوى صيار يمثل تحديا لمن تلاه من الشعراء، حتى أن كاتوللوس الروماف كان يرنو إلى تقليده. بيد أن شاعر الإسكندرية من حيث المضمون لا يسرق إلى مستوى الشعلة المتوهجة والمتمثلة في قول الشاعر اللاتيني «أكرهك وأحبـك» (odi et amo). ناهيك عن ما يمكن أن نقوله لو قارنا بين كاليماخوس وأسلافه الإغريق أمثال سافو والكايوس وغيرهما. بيد أن إبجرامات كاليماخوس تتميز من بين أشعاره جميعا بعمق الإحساس، حتى أن أبياته الرائعة في رثاء صديقه هيراكليتوس الهاليكارناسي إكتسبت شهرة واسعة من خلال معارضة كورى جــونسون (١٨٢٣ ـ ١٨٩٢م) لهــا في قصــيدته «إيــونيكا» (Ionica) عام ١٨٥٨. تمس شغاف القلب أبيات كاليماخوس التي يتحدث فيها عن رجل كان يزمع الزواج من أسرة أرستقراطية أعلى من مستواه، ولم يمنعه من ذلك في اللحظات الأخيرة سوى صيحات أطفال يلعبون في الطرقات، إذ قال أحدهم لصاحبه «لا تتخطى حدودك». إنه ملمح مميز لهذا العصر ونعنى إنتشار الإبجرامة وإقدام الشعراء بلا تردد على الإفصاح عن مكنونات النفس بصراحة تامة لم يسبق للشعر عهد بها من قبل. إزدهرت الإبجرامة في الإسكندرية لأنها قصيدة إليجيسة قصيرة تتحدث عن موضوعات لا تستوجب أية معالجة واسعة، ولا تتطلب الدخول فى التفاصيل، وإنما تستلزم رؤية واضحة وتشمل لحظة شعورية مكثفة تكثيفا مركزا. كانت الإنجرامة الإليجية في الأصل تستخدم كنقش يوضع فوق القبر، أو كإهداء في المعابد. ولكنها في صورتها المكثفة قد حققت نتائج باهرة وشدت الإنتباه إليها حتى قبل إزدهار الأدب السكندري. بيد أن أفلاطون في شبابه كان قد أحد زمام المبادرة فكتب قصائد إليجية قصيرة عن الحب، ولوحظ أن الحب في هذه القصائد منسوب إلى الجيل الأقدم الذي يتحدث عنه أفلاطون في محاوراته (٢٦). ولم يقتصر الأمر على الحب بل إن أنيتي (Anyte) من تيجيا التي إزدهرت حوال عام ٣٠٠ تنظم قصيدة إليجية عن ماعز ربطه الخدم بالحبال وجروه حول المعبد. وتقف أخرى عنـد راع يقدم الهدايا والقرابين إلى الإله بان وعرائس الطبيعة لأنهن زودت بالماء. وفي نفس الفترة تقريبا يتحدث شاعر يدعى أدايوس (Addaelis) عن ثور عجوز يعتق صاحبه من نير المحراث ويطلق سراحه لكي يرعى في البراري ويلتقط العشب الأخضر. ومن ناحية أخرى يلاحظ وجود علاقة وثيقة بين الإبجرامة الهيللينستية والكوميديا الأتيكية الحديثة ولا سيا فيا يتصل بموضوع الحب، وهي علاقة ستجد لها صدى في الصلة الواضحة بين الكوميديا الرومانية والإبجرامة اللاتينية. وهذا أمر علينا أن نربطه بتأثير شاعر الإبجرامة السكندرية كاليماخوس فى كل من بروبرتيوس وتيبوللوس وأوفيديوس.

وكان من الطبيعي أن يتجنب أبوللونيوس الـرودسي نـظم الإبجــرامات، فهـــي

لا تتناسب مع رؤيته للشعر (وإن نسبت إليه إحدى الإبجرامات). أما كاليماخوس فقد ، برع في نظمها وإستطاع بها أن يحرك المشاعر، ولا سيا عندما يقول عن صديقه المتوفى هيراكليتوس «لا زالت طيور العندليب الخاصة به حية »، ويتحدث عن أب دفن إبنه ذا الإثنى عشر ربيعا فيقول أنه في الواقع دفن «أمله الكبير» في الحياة. في حين يستخدم ثيوكريتوس الإبجرامة كملحق يوجز فبه قصائده الرعوية، أو كصورة مصغرة للحياة الريفية التي يصفها ونظم قبريات لبعض الشعراء أيضا. بيد أن أفضل إبجراماته هي تلك التي تتناول أمورا عض شخصية، كتلك القبرية التي نظمها عن صديقه إيوستنيس عالم الفراسة فقال عنه دماهر في قراءة معالم الشخصية من نظرة واحدة في العينين، (إبجرامة رقم ١١). صفوة القول إن الإنجرامة تصف مواقف ولحظات شعورية كان من المكن أن تفقد قوة تأثيرها لو إمتد التعبير عنها إلى أبيات كثيرة في قصيدة طويلة. وجدير بالذكر أن الإبجرامة إزدهرت من ليونيداس وأسكلبياديس في الفترة المبكرة، إلى المجموعة السورية أي أنتيباتير من صيدا وميلياجروس وفيلوديموس من جادار. ولقد عاش هؤلاء الشعراء إبان القرن الأول. وفي الحقيقة فإن الإبجرامة بقيت حية حتى بعد أن ماتت كل أشكال الشعر الإغريق الأخرى، فلم تتلاشى إلا مع تلاشى اللغة الإغريقية القديمة ذاتها. فلقد عاشت ما يزيد على الثمانية قرون. وتذكرنا قصائد ملياجروس عن الحب في رشاقتها ورقتها بالزهور التي كان هو نفسه مغرما بها. ولقد نظم لأحد أصدقائه ما كان يعتقد بأنه أول «أنثولوجيا» («مختارات» أو على وجه التحديد «مرن كل بستان زهرة » كما تعنى الكلمة Anthologia حرفيا). بيد أنه تم مؤخرا العثور في رمال مصر على برديات تحوى مختارات شعرية أقدم. أما فيلوديموس فتعكس إبجــراماته السخاء الحسى المميز لهذه المدينة السورية التي جاء منها.

تبرم كاليماخوس بأبوللونيوس وإشتد في الهجوم عليه مع أنه قساسمه بعض العيوب. فالإشارات الثقافية المتقعرة في اشعاره أكثر غزارة من إشارات أبوللونيوس. لقد تفاخر علياء الإسكندرية وفقهاؤها بالنجاح في فك طلاسم مثل هذه الإشارات الملغزة والتي لا تضيف شيئًا للشعر، بل تأخذ منه قوة التأثير وتسلبه دفء التدفق. يذهب كاليماخوس أبعد من أبوللونيوس في شغفه بإستعراض معلوماته وتوصيل دقائق الحقائق العلمية. فقصيدته «الأسباب» تتناول تفاصيل التاريخ الحلى والأسسطوري

وتعالج أصول المدن الصقلية. وفي «الإيامبيات» يتحدث طويلا عن التاريخ المبكر لشجرة الزيتون ومكانتها في الطقوس الدينية. إنه قارئ نهم يُـترجم قـراءاته شـعرًا، ويحاول أن يوطد علاقة التواصل مع الماضي لا/بتقليد الشعراء القدامي وإنمسا بدراستهم والتقرب إليهم. ومع وجود تشابه ما بين قصائده وأشعار القدامي أحيانًا، فإن هدفه الرئيسي يظل دائمًا التجديد في الأسلوب والجاز بصفة خاصة. وكانت عصلة عاولته هذه مفيدة ومجدية على الصعيد الثقاف، أما من الجانب الإبداعي والجمال والشعرى فإن الكسب الذي حققه كاليماخوس كان أقمل من أن نحس بسه. ذلك أنَّ الشعراء القدامي عندما تعاملوا مع أساطير سحيقة القدم نجحوا في مواءمتها لمتطلبات عصرهم، بل إستطاعوا أن يعبروا بواسطتها عن أحـلام وآلام هـذا العصر وعن ذواتهم هم انفسهم أحيانا. أما كاليماخوس فيعشق الأسماطير القمديمة لا لشيء إلا لأنها عتيقة وغريبة. ومن هذه الزاوية يمكن أن نضع أيدينا على فارق رئيسي بينه وبين أبوللونيوس الذي ينظم ملحمة على شاكلة القدامي. وتقوم هده الملحمة على موضوع قديم تدور أحداثه في أماكن بعيدة ومجهولة أي حسول كولخيس على ساحل البحر الأسود. وكل ذلك يوفر التبرير الكافي للإستغراق في الأساطير القديمة. أما كاليماخوس فلم يتوافر له مثل هذا التبرير، ومع ذلك فهـو يتمـيز على غسريمه أبوللونيوس بالهيمنة على مادته إلى درجة أنه لا يهدر وقتا طويلا في معسالجة مموضوع واحد مهما كانت قيمته.

يريد كاليماخوس أن يقول الكثير في أقل حيز ممكن وفي كليات قصيرة وقليلة بل ومختارة بعناية وغير متوقعة. وعندما ينتهى هكذا سريعًا من معالجة أحد الموضوعات ينتقل على الفور إلى موضوع آخر، إنه يضع في إعتباره جمهور الإسكندرية المثقف والمرهف، والذي بفضل حصافته لا يجتاج إلى أكثر مسن إشارة وتضايقه كشيرًا التفاصيل. ويفضل كاليماخوس أن يتجنب كل ما هو مألوف معروف ويميل إلى أن يقول مالا يمكن أن يقوله غيره. ففي إحدى (٢٣) إبجراماتة يدين «كل ما هو عام وشائع» (panta ta demosia). وإن كان قد دار جدل عنيف بين العلماء والفقهاء حول معنى هذه العبارة، وهل هو يتصل بموضوع الحب والجنس أو الفن والأدب أو المجالين معا، فالنبع العام الذي يتجنب كاليماخوس أن ينهل منه قد يعنى الشسعر

المبتذل، وقد يرمز كذلك إلى المرأة المبتذلة. ومن الواضح على أية حال أنه في هذه الإبجرامة يدين الملحمة والكوميديا (والدراما بصفة عامة)، على أساس أنها فنون مبتذلك ومستهلكة لم تعد صالحة للإستعمال، ولقد تدعم موقفه النقدى من الدراما في إبجرامة رقم ٥٩ و ٤٨ حيث قال إن أحسن وسيلة لكى تفقد رفاقك أن تكتب دراما!. وفي إبجرامة رقم ٢٨ يدين بصفة خاصة ترديد تلاميذ المدارس للمقطوعات التراجيدية الشائعة والمملة. والنقيصة الرئيسية التي يسركز عليها في مشل هذه المقطوعات هي الطنطنة الجوفاء.

وعلى أية حال فإن موقف كاليماخوس النقدى من السدراما يشير السكثير مسن التساؤلات الحيرة. ذلك أننا لو أخذنا بما جاء في موسوعة سودا (سويداس) فإنه ينسب إليه نظم بعض المسرحيات الساتيرية والتراجيدية والكوميدية. ويفترض في هذه الحالة أنها كانت مجرد محاولات تجريبية شرع كاليماخوس فيها في بداية حياته الأدبية ثم عدل عنها فيا بعد. ومجمل القول إن كاليماخوس يعد شاعرًا مجددًا وأصيلا، ومن ناحية الأسلوب كان دؤوبا في ممارسة التجريب. ومع أنه يتعامل مسع أوزان تقليدية من الموروث الشعرى، إلا أنه يعطيها توازنا جديدًا وإيقاعًا مستحدثًا عن طريق إعادة الترتيب والتنسيق في المفردات والوقفات وما إلى ذلك. وهو في هذا المضيار يتفوق على غريمه أبوللونيوس تفوقا ملحوظا مما جعله يشعر بالأفضلية والأولوية ودفعه بالتالي إلى التشدد والتشبث بموقفه.

واطول اشعار كاليماخوس التى بقيت لنا هى الأناشيد الستة التى نظمت لتكريم بعض الآلهة. ونظمت خسة من هذه الأناشيد فى الوزن السداسى، وفيا عدا ذلك لا تشترك فى شيء مع الأناشيد الهومرية. فهى أناشيد لا تتقرب بالضراعة إلى هذا الإله أو ذاك، بل تهدف إلى تسليط الضوء عليه من عدة جوانب. ومع ذلك وبعد تركيبة معقدة تتركنا فى الظلام فيا يتصل بحقيقة عقيدة كالبماخوس نفسه. للوهلة الأولى يبدو لنا أنه يدخل فى قلب الموضوع عندما يقول إن معبد أبوللون يهتز خشية وخشوعا عندما يقترب منه الإله، ولكنه لا يتقدم - أى الشاعر - أكثر من ذلك قيد أغلة. وهو يربط زيوس وأبوللون بالأخلاقيات والنظام، ويحربط ديميتر بالمحاصيل والغلال، بيد أن مثل هذا الربط لا يعنى الشيء الكثير. ذلك أن كالماخوس ينظر

للآلهة والمعابد نظرة الأديب المبدع، لا بعيون العابد المتبسل ولا بقلب الحاشع المتدين. إن أهم ما يشغله هو إلتقاط القصص الطريفة التى تدور حولهم والتى بوسعه أن يضيف إليها هو ما يتناسب معها من زخرف سردى إبداعى. فلا غرو إذن أن يقضى كالباخوس معظم وقته وأشعاره فى الحديث عن موضوعات مشل طفولة زبوس ومولد التوام أبوللون وأرتميس فى ديلوس، وزيارة الأخير لكهوف الكيكلوبيس وما إلى ذلك مما لم يتطرق إليه الشعراء القدامى إلا لماما. وكلما كان الموضوع غريبا تألقت شاعرية كالماخوس الفريدة من نوعها فى سبيل الحصول على أكبر قدر ممكن من التأثير غير المتوقع. ويمكن أن نضرب مثلا على هذا الأسلوب بما يحدث فى نشيد كالماخوس «إلى ديميتر» حيث يقحم فيه قصة إريسيختون المجببة. إذ أسقط هذا الصبي شجرة الحور فى بستان هذه الإلهة مستخفا بها وبقداستها. فعاقبته عقابا شديدًا وحكمت عليه حكما قاسيا، أى أن لا تشبع شهيته للأكل قط. فعاقبته عقابا شديدًا وحكمت عليه حكما قاسيا، أى أن لا تشبع شهيته للأكل قط. أهل البيت جميعا إشباع هذا الصبى الجائع دوما وتذهب جهودهم عبئا فيتحسر الأب الذى يرى بيته ينهار قطعة فقطعة إذ إلتهم إبنه كل الأغنام والقطعان. ومن هذه اللقصيدة نترجم الأبات التالية (١٠٠٧ - ١١٥):

« (لهذا الصبي) تخلت العربات الكبيرة عن بغالها بعد أن كان الثور السمين الذي كانت تحتفظ به الربة هيستيا لنفسها قد إختنى

وراحت جميع الخيول، خيول السباق وخيول الحرب كذلك.

وفى النهاية راح القط (؟) الذى إرتعدت الخلوقات الصغيرة لرؤيته.

والآن بينها كان منزل تريوباس قادرًا على تزويده بالطعام

فإن جدرانه فقط هي التي خبرت هذا الوباء من الداخل.

فلها عجز المنزل ونضب معينه لم يجد الصبي سوى العظام الجافة ليقرضها. وجلس إبن الملك في مفترق الطرق متسولا

يفتش عن الفتات وما تبق من الفضلات لـدى مساعدى الـطهاة وغـاسلى الصحون ! ٢

يتخذ ميل كاليماخوس إلى كل ما هو عجيب وغريب عدة أشكال فهنو أحيانا وكتن باللعب على تنويعات موضوع مطروق من قبل فيربطه بالحياة العامة. حدث ذلك فى نشيده «إلى أرغيس» حيث يجعل هذه الربة وصويحباتها من العذارى يزرن أفران هيفايستوس الواقعة فى سترومبولى. وهنا يقول لنا كاليماخوس كيف أن فحيح النيران والضجيج المنبعث من الأفران قد جعل جزيرت صقلية وكورسيكا تبكيان بصوت مسموع. وهكذا تأخذ الأحداث أفقا واسعا قد يبعث على الرهبة مع أن الكيكلوبيس يرفعون مطارقهم ويدقونها فى إيقاع منظم ومنغم. وفجاة ودون سابق إنذار يقطع كاليماخوس هذا السياق ويحول مسار قصيدته فى إنجاه آخر. فيقول لنا أن أى طفل من نسل الألهة يعصى والديه أحدهما أو كلاهما يدفع أمه إلى إستدعاء الكيكلوبيس أو هرميس بقصد تخويفه، عما يجعل الطفل يضع يديه فوق عيئيه من الذعر وهو يجرى ليرتمى فى حجر أمه. فالألهة تلعب هنا دور «البعبع» للأطفال! وبنفس الطريقة يصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا يريد لقصيدته أن تطول أكثر من وبنفس الطريقة يصمت كاليماخوس فجأة لأنه لا يريد لقصيدته أن تطول أكثر من ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر نحس بأننا نتعامل مع ساحر ذلك. وهكذا فإننا ونحن نقرأ قصائد هذا الشاعر نحس بأننا نتعامل مع ساحر لا نستطيم التنبؤ بحركته القادمة.

ف قصيدة «حمام باللاس» يحكى لنا كاليماخوس كيف أن الربة أثينة وإحدى صديقاتها كانتا تستحمان فى نبع على جبل الهيليكون وقت الظهيرة حيث الهدوء تمام والسكون غيم على كل شيء. وكان الشاب الصغير تيريسياس قد إستبد به العطش في أثناء رحلة صيد له قرب هذا المكان. جاء النبع يطلب ماءاً ووقع بصره على الربة وهي تستحم عارية مما أثار غضبها فسالته في حنق شديد «مَنْ مِن الألهة إستطاع أن يقودك إلى هنا؟ ألن يستطيع أيضا أن يأخذ نور عينيك؟». وعلى الفور غطت ليلة أبدية ظلماء عيني تيريسياس التعس فوقف صامتا بلا حراك، بل إرتعدت ركبتاه من الألم وأصابه الشلل، ووصف لنا كاليماخوس كل ذلك في إيجاز بليغ له تأثير درامي فعال. لقد حكى لنا هكذا أسطورة عمى تيريسياس العراف.

ومن العجيب أن معاصر كاليماخوس الأصغر أى إيوفوريون من حالكيس كان صاحب تأثير أكبر منه على الأجيال التالية. مع أن ما بق لنا من هذا الشاعر

الصغير يظهر أنه لم يعدو كونه مقلدا لكاليماخوس نفسه. لقد عاش إيوفوريون في بلاط حاكم يوبويا وكورنثة حوالى منتصف القرن الثالث، ثم أصبح أمين مكتبة أنطاكية، ولعب شعره دورا ملموسا في العصر الأوغسطى بروما بل ترك بصهائه على فرجيليوس نفسه. صفوة القول إن كاليماخوس رغم زعمه بأنه أحضر للآلهة نهرا من الشعر صافيا نقيا فإنه في الحقيقة كان مليئا بالشوائب التي عابها على أبوللونيوس حتى أن بعض مقلديه قد تفوقوا عليه أحيانا.

وَرَغُم مَا سَبَقَ أَنْ ذَكُرُنَا عَنَ الْمُعْرِكَةِ الْأَدْبِيةِ بِينَ كَالْيَمَاخُوسِ وَأَبْـوَلْلُونِيوس، فَإِن أسباب وتفاصيل هذه المعركة لا تزال من الأمور الغنامضة في تساريخ الأدب السكندرى. بيد أنه من الواضح الذي لا يحتاج إلى كثير تبيان أن ملحمة أبوللونيوس والأرجونوتيكا، أو ورحلة السفينة أرجو، تعد إعتراضا صارخا على ماتادى به كاليماخوس، وثورة على مبادثه الأدبية ولا سيا قوله إن الكتاب الكبير شر مستطير. وجدير بالذكر هنا أن كاليماخوس وإراتموسثينيس - خليفة أبموللونيوس -كانا من قوريني في ليبيا. يضاف إلى ذلك أن بطليموس الثالث تزوج أميرة قورينية، وقد يشي كل ذلك بوجود خلفية سياسية للمعركة الشعرية بين كاليماخوس القوريني وأبوللونيوس الرودسي، ونعني الصراع الخني بين قوريني والإسكندرية. وعلى أية حال تقف االأرجونوتيكا، بمفردها وسط الأعمال الأدبية السكندرية كملحمة طويلة على الطراز القديم، وهي تعد بصفة عامة إبداعا شعريا فساشلا لسرجل مثقف . فأبوللونيوس كشاعر ملحمي يستطيع أن يرسم صورة ما ويقدم هذا المشهد أو ذاك، ولكنه يفشل في ممارسة التقنية الملحمية السردية. التدبير السماوي للأحداث الملحمية عنده غير مقنع، أما اللغة فتبعث على الملل. ولعل الكتاب الثالث فقط من ملحمته - وهو يدور حول قصة حب ميديا - يرقى إلى مستوى الشعر الجيد، ويستجل لصاحبه قدرا مشرفا من الأصالة. فللمرة الأولى والأخيرة في تاريخ الأدب الإغريق يجرؤ شاعر على أن يرسم صورة لفتاة غريرة تقع في الحب ببراءة شديدة، وهي فتاة طة من كولخيس النائية ولا تمثل نمطا من الأنماط. لم يستطع أحد من الشعراء حقین أن یباری أبوللونیوس فی رسم صورة مماثلة، حتی جاء فرجیلیوس أمیر ر اللاتيني وحاكاه وهو يصور قصة حب الملكة القرطاجنية ديدو لبطل ملحمته

آينياس. بيد أن ميديا الكتاب الثالث من ملحمة أبوللونيوس وأرجونوتيكا الفضلها بالكثير. وإذا قيل أن أبوللونيوس هجر الإسكندرية مثخنا بجراح الهجوم العنيف الذى شنه عليه كالمعاخوس بقصائده الهائ الشاعر المهاجر قد إنتقام لنفسه أفضل إنتقام من الإسكندرية وشاعرها المتوج كالمعاخوس. لأنه بينها لا يقرأ الأخير سوى العلهاء والفقهاء والدارسون المتخصصون فإن نصف الأدب الحديث ولا سيا القصة الطويلة يدين بشيء ما لأبوللونيوس وملحمته. (٢١)

تقع «الأرجونوتيكا» في أربعة كتب ويحكى فيها أبوللونيوس قصة الفروة الذهبية ورحلة السفينة أرجو إلى كولخيس بقيادة ياسون الذي أحبته هناك ميديا. وكانت هذه الأسطورة معروفة عند هوميروس الذي أشار إليها إشارة عابرة، وإن كان ذلك لا يعنى أنها لم تشكل جزءاً مهها من المخزون الملحمى، لأنها بالفعل تتيح فرصة واسعة للشاعر الملحمى لأن يحكى حكايات طويلة عن المغامرات المشيرة في عالم المجهول. وإذا كانت هذه الأبيات القليلة أو تلك من هوميروس توحى بإحساسه العميق بقيمة الإنسان وتمجيده لبطولاته، فإن هذا ما نفتقده في كل ملحمة أبوللونيوس بأبياتها العديدة. فبطله ياسون يبدو كأضعف الأشباح ولا يمكن أن يكون غير ذلك، لأن المؤلف نفسه أبوللونيوس هو وليد مجتمع الإسكندرية تلك العاصمة الهيللينستية والمدينة الزاخرة بزخم المدنية فأتى لمشل هذا الشاعر أن يحس إحساسا عميقا بالبطولة الملحمية الأصيلة؟

وتضم قائمة الأبطال الذين يقودهم ياسون وكها ترد عند أبوللونيوس (الكتاب الأول أبيات ١٨ - ٢٧٧) أسماء أشهر الأبطال الإغريق مثل هرقل وبيليوس وملياجروس. وهذا يعنى أن ياسون هو بطل هؤلاء الأبطال. غير أن معطيات الملحمة ككل تقول غير ذلك. فالروح الإنهزامية التي إنتابت ياسون بعد المرور بصخور السيمبليجاديس (الكتاب الثانى، بيت ٦١٩ وما يليه) لمدليل واضح على عدم التحلى بالروح البطولية الحقيقية. بل هناك أكثر من مناسبة في الملحمة ظهرت فيها هذه الروح الإنهزامية. ومنذ البداية لم يتسلم ياسون زمام قيادة السفينة أرجو إلا بعد أن رفض هرقل هذه المسئولية (الكتاب الأول بيت ٣٣١ - ٣٦٢). وحتى علاقة ياسون الغرامية بميديا تسودها روح النفعية، عما يشي بأن شخصية بطل هذه

الملحمة يمكن إعتبارها منافية للبطولة (antihero) برأى جلبرت وول. وكل هذا يعنى أن ملحمة «الأرجونوتيكا» تفتقد إلى حد كبير جوهر الشعر الملحمي الأصيل (٢٥٠).

وليس هذا هو العيب الوحيد لأن الشاعر السكندري لا يفوته أن يرخرف ملحمته بفيض من معلوماته الجغرافية والعلمية وغيرها، مما يتناقض مع عفوية الشعر اللحمى الأصيل ويعطل إنسياب الحكاية البطولية ويفسد الشاعرية. يبالغ أبوللونيوس ف حرصه على إيراد قوائم طويلة للأبطال والأماكن الجغرافية غير المعسروفة وكذا تفاصيل أخرى دقيقة وكثيرة لا لزوم لها. إن التلذذ بعرض المعارف لم يكن أمرا جديدا في تاريخ الأدب الإغريق منهذ هيسيودوس، ولكنه أصبح في العصر السكندري سمة مميزة وخاصية أساسية، وكأن الشعر لا يستقيم بدون ما يحمل من هذه المعارف. لم ينتبه شعراء الإسكندرية إلى أن هذا التعالم ضار بشاعريتهم بل إعتبروه علامة على غزارة ثقافتهم، ومن ثم حرص كل شاعر على أن يتزين بهذا الزى الثقافي الفضفاض. يحس أبوللونيوس أن المعلومات التي يثقل بها أبيات ملحمته تضغى ثراء ووقارا على قصته، ولكنها في واقع الأمر زادتها جفافا وحـذلقة جوفاء. يضاف إلى ذلك قصور في إستيعاب تقنية الشعر الملحمي نفسه، وهـــذا ما يتبدى من حقيقة أن «الأرجونوتيكا» ملحمة مليئة بالأحداث العرضية غير المترابطة مما جعلها مفككة، تتحرك من مشهد إلى آخر فى إرتباك واضح وملموس ودون تطور ملحوظ في الحدث الملحمي ككل. يبذل أبوللونيوس جهدا فائقا في رسم كل حادثة على حدة وهذا ما يقربه على نحو أو آخر من كاليماخوس، المذى إستطاع في قصيدته «الأسباب» أن يربط موضوعات متباينة برباط قدوى وتتابع منسجم مما أضف على هذه القصيدة صفة الوحدة الشعرية الكلية. وهكذا يمكن أن نقول إنه لم يكن من الخطأ أن يحاول أبوللونيوس نظم قصيدة طويلة بقدر ما كان الخطأ في الطريق التي سلكها لتنفيذ ذلك.

وتتفاوت الأحداث المروية فى ملحمة أبوللونيوس من حيث النوعية بدرجة عالية. فأحيانا يستمرىء المؤلف الإنغاس فى أمور صغيرة عابرة أو حتى تافهة، عما يذكرنا بأعمال النحت الهيللينستى آنذاك. يتحدث أبوللونيوس على سبيل المثال عن أفروديتى فيحكى كيف أنها ذات مرة كانت تبحث عن إبنها إبروس فوجدته

يلعب فى إحدى الحدائق مع الطفل جانيميديس ويتغلب عليه فى اللعب بالخداع والمكر الصبيانيين، فأنحت أمه عليه باللائمة لأنه يستغل سذاجة طفل صغير وقدمت له كرة صغيرة ليلعب بها معه، وهكذا تحول إيروس إله الحبب الخيف وشديد البطش فى أشعار القدامى إلى صبى مراوغ، ومرة أخرى يحكى لنا أبوللونيوس كيف أن الشاب الصغير هولاس قد إختطفته إحدى عرائس البحر المتيمة بجبه. يقص أبوللونيوس هذه الأسطورة فى إيجاز درامى بديع إذ يتجنب الإنفعالات الزائفة. تصر عروس البحر إصرارا طائشا ودافعا على الحصول على عبويها باى غنن، فتلف بذراعيها عندما ينزل إلى ضفة الغدير لإحضار الماء القراح وتغوص به فى الأعماق.

لقد كان أبوللونيوس بطريقة أو باخرى مؤسس الرومانتيكية إذ أراد أن يخلق عالما مختلفًا كل الإختلاف عما يعرفه الأخرون وأن يصنع الخلفية المناسبة لـلأحداث الغريبة والعجيبة في عالمه هذا. وقدمت رحلة السفينة أرجو لأبوللونيوس مجالا رحبًا لمارسة هذه النزعة الرومانتيكية. بيد أن موهبته الشعرية قد خدلته في بعض الأحيان، وارتفعت به إلى مستوى الأحداث الملحمية المروية في أحيان أخرى، ولا سيها عندما يصف كيف بذر ياسون أسنان التنين في الأرض فإنبثقت منها ثلة من المحاربين إلتحم معهم على الفور في معركة شرسة وهزمهم. لقد إنقض عليهم كالشهاب الذي يهبط من عل فيحصد بناره كل شيء يعترض طريقه، وإمتلات خطوط المحراث بدماء القتلي كما تمتليء الجداول بالمياه الجارية. فالمشهد كما يسرسمه ابوللونيوس حي وواضح تبرق فيه أسنة الرماح وتسمع حوله قرقعة السيوف. إلا أن المعركة الدائرة لا تشبه أية معركة من معارك هوميروس المقنعة والمكتملة، حتى ولو كانت بعيدة عن دنيا الحياة الأرضية. فمع أن هوميروس ولا سيما ف «الأوديسيا» يخلق خلفية غريبة للمعارك إلا أن الطابع العام يبقى واقعيا، لأن هناك لمسة ما من المصداقية أو إمكانية الحدوث تحوم حول مشاهد هذه المعارك. أما أبوللونيوس فتلذ له الغرابة في هذه المعارك من أجل الغرابة ذاتها. وفي الحقيقة يعد أبوللونيوس رائد هذا النوع من الشعر الذي يتعامل مع العالم غير المألوف والبعيد عن عالمنا والـذي نعجب به لأنه يكسر القوانين التي تحكم دنيانا هذه.

بيد أن عبقرية أبوللونيوس لا تتألق إلا في عالم الحب إذ تشده قصة حب

ميديا لياسون وتشغله تمامًا، في حين يغفل الجانب الآخر أي حب يـاسون لميــديا فلا يحفل به كثيرًا. ولما كان الكتاب الثالث هو الذي يعالج هذه القصة فهو أروع كتب الملحمة الأربعة جميعًا. وفيه نرى ميديا وهي لا تزال فتاة عذراء غريرة تقع في الحب من أول نظرة تلقيها على ياسون، فعندها بدى لها وكأنه سيريوس الـذي قفـز أمامها فجأة من أعماق المحيط. ويقول لنا أبوللونيوس - ربما متأثرًا بسافو - كيف أن غشاوة ضبابية إعترت بصرها وغطت عينيها، وكيف توهجت وجنتاها بنار خفية لا تراها، كما خذلتها ركبتاها فلم تستطع أن تحرك ساكنًا، تسمرت وكأنها زرعت في الأرض وهي تقف أمام المحبوب. وبعد أن ساعدته في الحصول على الجيزة اللذهبية لامس شعرها الأشقر بيديه فجعلتها هذه اللمسة على أتم إستعداد لأن تنزع الحياة من صدرها لتهبها إليه. ذاب قلبها وكأنه قطرات الندى تترقرق فوق زهور الصباح. فلم نامت إلى جواره إنصهرت ميديا في شخصه جسدًا وروحًا، وأضحت على أهبة الإستعداد لأن تفعل أى شيء مهما كان من أجل الإحتفاظ به. وعندما قرر ياسون العودة إلى بلاد الإغريق وأعلن لها ذلك ببروده المعتاد، أدركت أن هذا يعنى الهجران للأبد. وهنا تفجرت طبيعتها الشرسة وميولها العنيفية في تيبار جارف مين التأنيب الحاد على جحوده. قالت له إنه إذا كان حقًا سيهجرها فلسوف تسبب له اللمار وتنتقم منه أشد الإنتقام، إذ ستتضرع إلى الإيرينيات ربات التعذيب والعقاب أن يحرمنه من الأهل والوطن. وهـكذا يمضي أبــوللونيوس في سرد قصــة الحــب الخالدة. وإذا كان شعراء التراجيديا قد إهتموا بالجانب المأساوى لموضوع الحب دون الإلتفات إلى جاذبيته الساحرة، فإن أبوللونيوس قد ألم بالجانبين وأبرزهما مستبقا في ذلك فرجيليوس الذي إقتبس منه الكثير وهو يروى قصة ديدو وأينياس في ملحمته، مع أن الملكة القرطاجنية لم تك مثل ميديا فتاة بلا تجارب بل كانت إمرأة محنكة.

كان اللقاء الأول بين ميديا وياسون عمثل لحظة حاسمة بالنسبة لتبطور الحدث اللحمى في « الأرجونوتيكا». ومن ثم بوسعنا أن نطرح التساؤل التالى: ماذا كان سيحدث لو لم يستجب ياسون لعواطف ميديا الفياضة نحوه عندما وقعت في حبه من أول نظرة ؟ وأهم من الإجابة على هذا التساؤل المطروح أن نبدى ملاحظة جوهرية. ذلك أن عبارة مثل « وقعت في حبه من أول نظرة » لا يمكن أن نتصور

ورودها عند هوميروس، لأنها لا تتلاءم مع عالمه البسطولى الملحمى. أما عسالم ابوللونيوس فهو أقرب إلينا من حيث الجانب السيكولوجى ومن حيث تصاغر حجم الفرد. في البداية يخاطب ياسون ميديا في حذر كها فعل أوديسيوس وهو بخاطب ناوسيكا (« الأوديسيا» الكتاب السادس بيت ١٤٩ – ١٨٥). أما ميديا فقد غاصت في بحر الحب من قمة رأسها إلى أخمص قلمها، وفجأة يقع ياسون هو أيضا في حبها وينظر كل منهها للآخر « بإبتسامات العشاق المرسومة على وجوه لامعة » (الكتاب الثالث بيت ١٠٤٤). ولقد نجح أبوللونيوس في تصوير هذه اللحظة أكثر من غيره سواء من سبقوه أو من لحقوه في تناول هذا الموقف(٢١).

زيدة الكلام أن أبوللونيوس وضع الحب في مركز الحدث الملحمي وبذلك تحتل العاطفة موقع الفعل البطول. وإذا كان الحب واحدًا من الموضوعات الحببة بصفة عامة في الشعر السكندري، فإنه قلما بلغ عظمة وقوة معالجة أبوللونيوس له. ولعل كاليماخوس لم يستشعر معنى الحب كما إستشعره وفهمه أبوللونيوس السلى حقق أكبر إنجاز له عندما جعل الحب يتصدر صفحات الأدب الجاد لأول مرة في التاريخ، وهذه فكرة ورثها عنه الرومان الذين نقلوها عبر العصور الوسطى إلى عصرنا الحديث، حيث تدور الغالبية الكاسحة من الأعمال الروائية والسدامية في المسرح والسينا والتليفزيون وغيرها حول موضوع الحب.

وإذا كان كل من كاليماخوس وأبوللونيوس قد إشتق لنفسه طريقه الخاص والمميز له، فإن ثيوكريتوس (٣٠٠ - ٢٦٠ تقريبًا) قد وضع «الإيديليون» - أى القصيدة الوصفية الصغيرة - فى مسار متميز وأصيل ارتبط بإسمه هو دون غيره. وقد تكون لهذا المسار أصول صقلية قديمة، أى أن ثيوكريتوس تأثر بالأغاني الفولكلورية لنراع البحر المتوسط عامة وهذه الجزيرة خاصة حيث قضى أيام الطفولة والصبا. إلا أن هذا لا يتنافى مع ارجاع الفضل له فى تطوير الإيديليون وربطه بالحياة الرعوية. لقد أمضى ثيوكريتوس سنوات الشباب إلى جوار فيليتاس فى جسزيرة كوس ثم ذهسب المعيش بالإسكندرية فيا بين عامى ٢٧٦ و ٢٧٠، وإن كنا لا نعسرف كم مسن الوقت أمضى هناك. وعلى أية حال يبدو أنه كان يحن دومًا للعودة إلى مسقط رأسه حيث الأشجار وارفة والأزهار يانعة ودائمة النضرة. بل يحس المره أن ثيوكريتوس

نفسه لا مينالكاس - أحد الشخوص فى قصيدة رعوية لـ م - هـ و الــذى يصرخ متلهفًا وقائلًا: «آيتنا، أمى!». كان ثيوكريتوس يعتبر أن الثروة مهما تكاثرت والقوة مهما تزايدت لا تساوى شيئًا ما لم تتوافر معها فرصة الجلوس مع الأحباء فى ظلل شجرة أو حتى صخرة من صخور الوطن، بينها زرقة البحر تمتد أمام الأنظار إلى الأفق البعيد.

جرّب ثيوكرينوس مختلف الأشكال القديمة للإيديليون، إذ سبق أن صاغ بـ نشيدًا يمتدح فيه بطليموس، ونظم فيه ثرثرة عادية لبعض النسوة من عامة الناس المحتفلين بأعياد الإسكندرية. بيد أنه في هذه الحالة أو تلك أصبح الإيديليون في أيدى ثيوكريتوس شعرا راقيًا. ولكن الأجيال التالية أعجبت بالإيديليون الرعوى أكثر من غيره في شعر ثيوكريتوس. وأكثر القصائد التي حققت شعبية واسعة تلك الستي حوت مباريات شعرية وغنائية بين رعاة الغنم ورعاة الماعز، وكذا القصيدة الستى تتحدث عن فتاة هجرها الحبيب وتحاول إستعادته، وتلك السي تصف مهرجانات الحصاد في كوس حيث تتردد أصداء أغنية ليكيداس رقيقة وعلابة. وفي قصائده يتحدث ثيوكريتوس عن النباتات والحيوانات، فعنده نرى كلبًا بحلم بإصطياد المدب، وثعلبًا يقوم بمناورات الدهاء والمكر مستهدفًا طعام طفل صغير. الفتيان والفتيات في شعر ثيوكريتوس يمتلئون دفء وحيوية. وهكذا إكتمل الشمر السرعوى في أيدى ثيوكريتوس بحيث صار تحديًا ضخمًا أمام من تلوه من الشعراء، الـذين لم يفعلـوا شيئًا سوى السير في دروب سبق أن طرقها هـو، حـتى أن «رعـويات» فـرجيليوس أعظم شعراء روما تعتبر نسخة باهتة ومصطنعة لأشمعاره. ومهن بسين الشممعواء السكندريين جميعًا يمكن إعتبار ثيوكريتوس الشاعر «الكلاسيكي» الـوحيد، لأنـه هـو الذي ألق جانبًا كل ما تعنيه الإسكندرية وعاد للطبيعة يشرب من رحيق أزهارها العذوبة والجال.

يتفوق ثيوكريتوس على كل من كاليماخوس وأبوللونيوس فى أنه إستطاع أن يوجه موهبته الوجهة الصحيحة. وهو يتفق مع الأول فى أن القصيدة الطويلة لم تعسد تتناسب مع ظروف العصر، ولم يقبل أن «تصيح ديكة ربات الفنون الذين يضيعون جهودهم عبثًا فى منافسة شاعر خيوس »(٢٧). ولذا نظم أشعاره فى قصائد قصيرة

سميت كل واحدة منها «الإيديليون» وهو إسم تصغير يعنى «الصورة الصغيرة» كما سلف أن نوهنا. ومن خلال هذه القصيدة القصيرة إستطاع ثيوكريتوس أن ينوع في الطابع والموضوع الغالبين على الشعر السكندرى. ومع أنه يستعير بعض الأساطير من أبوللونيوس مثلا، إلا أنه بأسلوبه السردى المتميز يضني عليها ثراء لم يكن لها من قبل، ومثال ذلك سرده لأسطورة هولاس ووصفه للملاكمة بين أميكوس وبوليديوكيس، وفي تناوله لأسطورتي زواج هيليني وطفولة هرقل يتجنب ثيوكريتوس كلا من طنطنة أبوللونيوس وحيل كاليماخوس البارعة (٢٨).

ويستخدم ثيوكريتوس لغة موسيقية مفعمة بالحيوية ولكنها ثابتة وإقتصادية، فهى تسد كل الإحتياجات دون تزيد. وهو يقاسم كاليماخوس حبه لكل صغيرة وميله للتفاصيل، ولكنه يدمج هذه التفاصيل فى البنية الكلية للقصيدة بحيث لا تسترعى إنتباهنا أكثر من اللازم. وغاية الشعر عند ثيوكريتوس هى الإمتاع فهو لا يزعم بأنه يزود جمهوره بالحكم أو المواعظ الأخلاقية أو غير الأخلاقية. قصائده إذن مسراع خصبة للخيال الشعرى يرتع فيها المؤلف ويتلذذ بمشاهدتها الجمهور. كان ثيوكريتوس من التواضع والحكمة بحيث أدرك أن التعالم لا يضيف شيئًا للشعر بىل يأخذ منه الكثير. إتخذ لنفسه موقف الحياد الإيجابي فى المعركة الشعرية لأنه أخذ من هلذا الجانب وذاك ما يتلاءم مع موهبته هو. وهذه بالطبع رؤية متوازنة للأمور فإذا كان جمهور الإسكندرية المعاصر يريد حكايات أسطورية من الماضي يوفر له ثيوكريتوس ذلك بعد أن يدخل عليه من الصقل والتهذيب ما يضني عليه الجاذبية وينقذه من التحذلق.

من قبل ثيوكريتوس كان شاعر صقلى آخر قد التفت إلى الأشعار السريفية هناك، وإستق منها بعض الموضوعات لقصائده الغنائية ونعنى ستسيخوروس المذى سبق أن تعرضنا له فى الباب الثانى. ومع أنه فى عصر ثيوكريتوس كان فلاحو صقلية قد صاروا طبقة بروليتارية مطحونة، فقد كان لديهم تراث من الأغنان الحافلة بموضوع الحب. وفى هذا التراث وجد ثيوكريتوس مصدرا خصبا للإلهام، وإكتشف عالمًا مبها من الفن الصادق الذى يمكن بقليل من الصقل مواءمته للذوق الرفيع، ويعرف ثيوكريتوس اللهجة الدورية ولاسيا الصقلية بدرجة تسمح له بأن

يقلدها في أشعاره وأن يحول الأغاني الشعبية إلى اليديليات ورائعة. وكانت قصائده الرعوية هذه تمثل غرجًا تهربيًا للناس الذين برموا بحياة المدينة وتاقوا إلى الإنطلاق خارجها، إلى الطبيعة البكر للتمتع بمشاهد أكثر بساطة وأقل تعقيدًا بما كانوا يرونه في حياتهم اليومية. ولا يزال الرعاة في قصائد ثيبوكريتوس منهمكين في أعهالم البسيطة دون أن يجاروا بالشكوى والأنين في وجه المتاعب، بل لديهم الوقت الكافي للغناء. نعم فثيوكريتوس مغرم بتقديم مشهد رعوى ريبني رقيق وفي وسطه يجلس الرعاة يعزفون الموسيق ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الرعاة يعزفون الموسيق ويصدحون بالأغاني. وتدور معظم القصائد حول موضوع الحب كها كان الحال في الأصول الشعبية الصقلية. وقد تبدأ الأغنية بنغمة حزينة ولكمها لا تلبث أن تتحول بأنغامها إلى البهجة والمرح. وحنى عندما يلتقط ثيوكريتوس أسطورة دافنيس من الذي من المقطوع به أنه كان إلها موسميًا في الأصل من فيانه يسمط الأسطورة ويصل بها إلى المستوى الذي يضمن معه التأثير في الجمهور وتحريك مشاعره وإن إقتضى ذلك حذف بعض الأشياء التي قد تعوق سبيل هذه الأسطورة إلى قلب القارئ أو السامه.

احيانًا يتنكر ثيوكريتوس نفسه وراء إحدى شخصياته، فقد حدث أن ترك الشاعر آراءه الخاصة حول القصيدة السطويلة تتسرب إلى كلام شخص يدعى ليكيداس في إحدى قصائده، ومن المحتمل أن تكون هذه بجرد إشارة عابرة إلى موضوع يشغل الناس، ويستهدف بها ثيبوكريتوس دغدغة مشاعرهم واللعب بأعصابهم، ويكمن سر الجهال في عالم ثيوكريتوس الرعوى في أنه متكامل متجانس ولا تشعر وأنت تعايشه أنك بحاجة للبحث عن معان أخرى غير تلك التي تتعامل معها، وثيوكريتوس بغلاف كالباخوس - يجب الريف الذي ولد بمه وعاش فيه أيام الطفولة والصبا بصقلية مرورًا بسنوات الشباب في كوس، ولكنه لم يكن وحيدًا فريدًا في هذا الميل لحياة الريف، وإن تفرد بين شعراء الإسكندرية في أنه لم يجد نفسه كشاعر إلا في هذا الحيط الريق، ولذا إبتدع هذا الشكل الشعرى الجديد أي الإيديليون حيث فيه نجد الحقائق المنقولة مصونة ويحتفظ بها بعيدًا عن فساد المدينة وتعقيداتها المتوحشة.

لعل الإيديليون الثاني هو أروع ما نظم ثيوكريتوس فهو مونولوج درامي حاد

تمارس فيه فتاة طقسًا سحريًّا بهدف إستعادة العشيق الذي هجرها. وتصل بها هذه الرغبة الجامحة إلى حد إذابة مسخة شمعية له لكى يتلاشى هذا الحبيب في حبها ويذوب في كيانها. وهنا تحكى لنا قصة حبها وحكاية بوسها. ويوعى كامل يسبر ثيوكريتوس أغوار نفس هذه الفتاة المعذبة بفعل القلق والسهر، والمترنحة بين غتلف الفكر، والمندفعة بلا تردد في طقوسها السحرية. إنها تتعامل مع قوى غامضة ليلية وعلى رأسها هيكاتي والقمر. ومع ذلك فهذه القوى الإلهية أكثر إقناعًا ومصداقية من آلمة الأوليمبوس التقليديين. لهؤلاء الألمة الأقرب إلى روح العصر السكندري تصف الفتاة عواصف الألم التي تهب عليها في سكون الليل وهدوء الربيح والبحر. إنها كارهة تحب عشيقها، راغبة في عودته ولو محطًا. ويدور الجزء الأول حول الطقس السحري والوصف التفصيلي لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت المسحري والوصف التفصيلي لهذا الطقس ويتخلله بين الحين والحين قول مثل البيت المالي :

«يا عجلتي السحرية أعيدي لي رجلي الذي أعشقه».

أما الجزء الثانى فيحكى القصة في هدوء وسكينة للقمر وتقول فيه الفتاة: «يا سيدتي ربة القمر أنظري كيف داهمني هذا الحب».

وفيا بين الجزئين يتصاعد التوتر الحاد الذى لن تخف حدته وتخمد شعلته إلا بإنتهاء الطقس السحرى نفسه. في هذه القصيدة يرحل بنا ثيوكريتوس إلى أعهاق خلفية العالم السكندري التي تعكسها نفسية هذه الفتاة العاشقة الممزقة.

ويختلف الإيديليون الخامس عشر في النغمة عن القصيدة السابقة ويتفق معها من حيث قوة الإقناع. ويضم حوارًا بين إمراتين في طريقها إلى رؤية الملسكة أرسينوى أثناء الإحتفال بأعياد أدونيس. وتتسم نغمة حديثها بالبهجة وتحمل طابع الدردشة، إذ كانت الأحداث التي تذكر في حوارهما من النوع الخفيف والعادى، كان تقول إحداهما إنها تركت رضيعها بالمنزل أو إن الخيول هجرت حظائرها إلى حلبات السباق وما إلى ذلك. ولكن ما أن يشرع الشاعر في نظم نشيد تكريمي لأدونيس حتى تتغير النغمة ويتحول المسار ونقرأ أبياتًا صقلية مزخرفة على الطريقة السكندرية الميزة. ويوحى لنا ذلك بأن ثيوكريتوس كان يفرق بين عالم الحياة اليومية وعالم الديانة الرسمية وهو على هذا الأساس يعد رائدًا.

ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن ثيبوكريتوس هو أكثر شعراء الإسكندرية نضوجًا وموهبة. إنه يتمتع بالقدرة الفائقة التي تمكنه من الهيمنية على عبواطف الجمهور وأحاسيسه. ويتميز بشفافية تجعله قادرًا على الوصول إلى جوهر الأشياء متخطيًّا مظاهرها السطحية. ويعبر عن كل ذلك فى جملة محمكة وتعبير مقتصد وأسلوب يتناسب مع المادة الأسطورية من جهة والموضوعات العصرية المستحدثة من جهة أخرى. لقد إستحق هذا الشاعر الشهرة التي نالها فعلاً. بيد أن ثيبوكريتوس كغيره من شعراء الإسكندرية يتحرك فى عالم ضيق الأفق، إذ لا ينطلق من منطلق قضية عامة أو رؤية كونية شاملة. يريد ثيوكريتوس مثل كالماخوس أن يكتب شعرًا مؤثرًا عن الألهة، ويبدو أن هذا الهدف كان بعيد المنال بالنسبة لكليها. وعندما يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة فى ثنايا مدائحها لبطيموس نبرى كيف يغامر الشاعران بالتعرض للأمور العامة فى ثنايا مدائحها لبطيموس نبرى كيف فقدت الروح الإغريقية (الهيلينية) الكثير من قوتها وأصالتها حتى أنها تسلم نفسها لنظام التقاليد المصرية الكهنوتية. يقول كالماخوس (النشيد الأول بيت ٧٩ - ٨٠):

«من صلب زيوس جاء الملوك ولا قدسية تعلو

قدسية ملوك من نسل زيوس».

أما ثيوكريتوس (٢٩) في الإيديليون السابع عشر (بيت ١ - ٢) فيقول:

«من بين كافة البشر دع بطليموس وحده يحمل هذه الأسماء جميعًا الأول والأخير والوسط فهو بالفعل أفضل البشر».

وليس لنا أن نتسرع ونتهم الشاعرين بالزيف والنفاق فقد يعنيان ما يقولان به على فعلاً. وهذا لا يعنى أننا ننق إحتال أنها لا يحسان بما يقولان، بل ملزمان به على أساس أن وجودهما ذاته مرتبط بوجود الحاكم الفرد المستبد. إن المديح المبالغ فيه أو النفاق لبطليموس لا يحتوى على أى مضمون إنسان، بل على النقيض من ذلك يبرهن على أن الإهتام الإغريق القديم بالقضايا الإنسانية العامة قد تلاشى وحل علمه الإستسلام لرعاية الملوك. لم يتوانى شعراء الإسكندرية عن الإعتناء بادق تفاصيل فنهم وتقنياته، إلا أن شيئًا لا يستطيع أن يعيد لهم إنساع الأفق الذى تمتع به أسلافهم فى أثينا وغيرها من الدويلات الإغريقية القديمة. لقد فقدوا الفضاء الرحب الذى سبح فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه. حقًا الرحب الذى سبح فيه الشعر القديم، بل فقدوا حتى الرغبة فى إسترجاعه. حقًا

إن التحول من عالم أثينا إلى عالم الإسكندرية يعنى الإنتقال من عالم بلا حدود إلى عالم محدود. قد يطرق الشاعر السكندرى - ثيبوكريتوس مشلا - أشكالاً جديدة جذابة فى حد ذاتها، ولكنه مع ذلك يظل محدودًا بدلوق الشساعر نفسه حيث أصبحت تطلعاته الشخصية هى مصدر وحيه ودافعه الأول لصناعة الشعر. وحيث إنفصلت هذه التطلعات عن الأمور العامة بل وعن أيبة تساؤلات تتصل بحكان الإنسان فى الكون وعلاقته بالألمة. ولعل أهم ما إحتفظ لشعراء الإسكندرية يسبب للوجود هو تعلقهم بالتماذج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن للوجود هو تعلقهم بالتماذج القديمة التى على الأقل تعلموا منها أن الأدب ينبغى أن يعالج بكل جدية. بيد أن ملابسات العصر الجديد حالت بينهم وبين أن يكتبوا بنفس الرؤية الرحبة للقدامى. وكان عليهم أن يبحثوا عن مصادر أخرى للشعر فى حيواتهم الضيقة للغاية وذواتهم الصغيرة بطبعها.

ولم يتوقف الشعراء السكندريون عن نظم الملاحم فريانوس الذي عاش حول عام ٢٥٠ تغنى في ملحمته بقصة الحرب الميسينية وببطلها أريستومينيس. وأفاد منه باوسانياس الذي بذلك جعل هذه الملحمة معروفة لنا. وإعتمد عليها أيضًا المؤرخون مع أنها تقوم على الأسطورة أكثر من الحقيقة التاريخية. ولن يختنى شعر الملاحم مس الوجود لأنه سيجد في التغنى بالبطولات الوطنية والسير المحلية متنفسًا جديدًا. فعندما فقدت دولة المدينة قوتها أمام نظام حكم الفرد المستد لم يعد أمامها سوى التغنى بالماضى الأسطوري في شعر لا يزال يحمل إسم الملحمة ويهدف إلى تمجيد المدينة وأهلها. وكلها قدم شاعر إلى مدينة ما ألق قصيدة يمجد فيها تاريخها ليصبح بالملك موضع حفاوة بالغة.

وإذا كان الإيديليون والملحمة يقدمان متعة للمثقفين، فإن أنصاف المتعلمين قد بحثوا عن المتعة في فن آخر هو الميموس الذي كان إما يلق إلقاء عاديًا أو يغني. والطريقة الأولى وافدة من صقلية، أما الثانية فآسيوية الأصل وتتصل بالأغاني الأيونية الأكثر تحررًا من قواعد الغناء التقليدي. وتأسست إبان القرن الثالث فرق متجولة للميموس، وتكونت هذه الفرق من ممثلين على درجة عالية من التدريب. وكان الميموس الإلقائي عبارة عن عاكاة ساخرة لحدث من أحداث الحياة اليومية. وأفضل مثل له هو الميموس الذي نظمه ثيوكريتوس وأعسطاه عنسوان «نسساء وأفضل مثل له هو الميموس الذي نظمه ثيوكريتوس وأعسطاه عنسوان «نسساء سيراكوساي» وأتحفتنا رمال مصر ببرديات تحمل مجموعة كاملة مسن الميموس ذي

الموضوعات الأدبية نظمها الشاعر هيروداس (حوالى عام ٢٤٠) والذى كان فيا يبدو أحد أعضاء الحلقة الأدبية التي إلتفت حول فيليتاس، ونظم هيروداس قصائده الميمية هذه في مقطوعات (scazons) وكثير منها يدور حول موضوعات غير عببة أو لا تستحق التصوير، ولكنها ذات قيمة عالية من حيث أنها تسلط الضوء على أسلوب تفكير عامة الناس (٢٠٠).

وترتبط بهذا النوع من الشعر قصائد الحبون والعربدة الفاضحة وهي مؤلفات تتركز حول موضوعات خارجة عن قواعد السلوك والآداب، والمثل الصارخ على هذا اللون من الأدب المكشوف قصيدة سوتاديس عن زواج بطليموس الثانى والتي قيل إنها كانت السبب في أن أمير البحر البطلمي باتروكلوس قيام بإغراقه تخلصا منه ومن بذاءته، وبالفعل لا يمكن لمثل هذه القصيدة أن تبطيع على الورق حتى في أيامنا هذه لما فيها من الفاظ سوقية.

ولقد إنقسم الميموس الغنائ إلى قسمين رئيسيين أحدهما يقلد روح المرح بالكوميديا، والآخر يعارض التراجيديا بصرامتها ورصانتها. والقصيدة المشهورة على لسان فتاة تقف بباب عشيقها الخائن والتي تحمل عنوان «بكاء العذراء» يمكن إعتبارها ميمية، وهي لا تعدو أن تكون مقطوعة شعرية للإلقاء المسرحي. وهناك قصيدة ميمية أخرى تعارض «إفيجينيا في تاوريس» حيث يتحدث الملك إلى بعض الهنود الذين يرطنون بكلهات مبهمة لا تفهم. وفي هذه القصيدة يهرب أوريستيس مع إفيجينيا بعد أن ينجحا في جعل الملك يسكر حتى فقدان الوعي.

ولا يفوتنا التنويه إلى أن أصول الميموس قديمة جدا فى الأدب الإغريق فهى تعود إلى إبيخارموس، كما أن الميموس كان قد لعب دورا فى نشأة وتطور الكوميديا الاتيكية القديمة. ولكنه إتخذ لنفسه مسارا خاصا فى صقلية حيث كان يمثل مشاهدًا من الحياة اليومية ويرسم أحداثا وشخصيات نمطية. فسوفرون (حوالى ٤٧٠ - ٤٤٠) الذى كان عط إعجاب أفلاطون هو الذى كان قد بعث الحياة فى هذا الفن إبان القرن الخامس. ومما لا شك فيه أن شاعر الإسكندرية الرعوى ثيوكريتوس كان ملها بأشعاره. وأعادت الإسكندرية إلى الميموس عهده القديم ومجده السابق، بل وأعطت له من خلال قصائد هيروداس أبعادا جديدة، ووصلتنا من هذا الشاعر ثمانية قصائد

قصيرة منظومة فى الوزن الإيامي بأسلوب يقترب من لغة التخاطب اليومية. أما المرضوعات فمأخوذة من حياة السوقة ولا ينقصها التشويق الدرامي. هاهي عجوز شمطاء تفشل فى إقناع إمرأة أخرى صغيرة السن أن تمنح حبها ونفسها لشاب رياضي يجيد المصارعة. وها هو رجل فظ يدافع عين نفسه فى المحسكة بعيد أن إتهم بإغتصاب عذراء. وأما هذه الأم فتأخذ إبنها إلى ناظر المدرسة لكي يعاقبه أمامها بالضرب، وسيدة أخرى تستشيط غضبا لأن خادمها وهو عشيقها أيضا قد خانها فتأمر بضربه بالسياط وإحضاره إليها لكي تتشفى منه بكيه، ولا تنقذه من براثنها سوى إحدى الوصيفات. وهناك فلاح بسيط يحلم بأن جديه قد مزق إربا إربا على يد عابدي ديونيسوس (باكخوس) المجذوبين بفضل طقوس هذا الإله الماجنة، وينتهي واقعيًا يرسم الجانب السيء والمظلم فى الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء أو واقعيًا يرسم الجانب السيء والمظلم فى الحياة السكندرية بريشة لا تعرف الحياء أو الرحمة واللين. ولقد تميز هيروداس بإختياره المدروس للمفردات التي يعطى لها معنى خاصا فى أغلب الأحيان.

ومارس بعض الشعراء فن المعارضات الأدبية فى أشكال أكثر جدية من الميموس. فنظم تيمون الشكاك (الكلي) قصيدة هزلية ساخرة بعنوان «سيللوى» (Silloi) يتحدث فيها عن فلاسفة آخرين بعضهم أحياء وآخرون من الموق. ونشر كراتيس الكلي معارضة لا بأس بها لهوميروس وتحمل عنوان «جعبة الشحاذ» بمجد فيها ذلك الرمز الكلي للفقر كملاذ وحيد وآمن أمام الرجل الصادق الأمين، وحيث يشبهه بجزيرة عامرة تبرز فجأة فى أعالى البحر المضطرب بسبب فوضى كونية شاملة. وقصيدة كراتيس هذه رغم أنها معارضة إلا أنها تحمل طابع الجدية، وربما تعكس إتجاها نحو إعادة إحياء الشعر كوسيلة للتعبير عن الأفسكار الجادة. ولعل ذلك ما يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانئيس الرواق «نشيد إلى زيوس» التى منا يلزمنا بالإشارة مرة أخرى إلى قصيدة كليانئيس الرواق «نشيد إلى زيوس» التى اللحمية التقليدية وأغانى النصر القديمة والتى كانت تنظم للإلقاء فى مناسبات معينة. ونظم كيركيداس من ميجالوبوليس (حوالى ٢٩٠ ـ ٢٢٠) قصيدة بحض فيها أصدقاءه على مواجهة أو تجنب خطر قيام ثورة إجتاعية متصردة بالعمل على علاج المرضى والعطف على الغقراء.

TOWAMEBONA IT KHUTAMANIA KAYAM WE
DYKANTAKEUENN ZIE THNIEMHNITAKTEM!

OKONTEKO IK IZO YEINOITETKIOYMIKOI

KOIDE HTTE TOX SAMOIDE KIRI EF WINEZNI
KHAMENTAMANASENTOCH WERD KAMAW
KHON CEARTONALHNO COO WANH KITZH
KHAMENTAMANASENTOCH WERD MANH KITZH
TESTRIKAMENNHHMO COO WANH KITZH
TESTRIKAMENNHHMO COO WANH KITZH
TESTRIKAMENNHHMO COO WANH KITZH
TESTRIKAMENNHHMO COO WANH KITZH
TANH HISENIONALON WEBDO NINGEBA

CHI CTRIN DOWN HAMEUNTHAME CHITANA TINGESEBA

CHI CTRIN DOWN AND ANALHMINING HOME

THE STEEPANDO CONTELL TO CONTELL TO CONTELL

THE STEEPANDO CONTELL TO CONTELL TO CONTELL

TOWANTO CONTELL TO CONTELL TO CONTELL

TOWANTO CONTELL TO NAME OF THE CONTENT

TOWANTO CONTELL TO CONTELL TO CONTELL

TOWANTO CONTELL TO NAME OF THE CONTENT

TOWANTO CONTELL TO CONTELL TO CONTENT

TOWANTO CONTELL TO CONTENT

TOWANTO CONTELL TO CONTENT

TOWANTO CONTENT

TOWANTO

7

8

TILL CYANKERSTATIVANTA WORKERSKETT WXIN KYO HOROLOGICKANNI MCKATOWKYTTOM THYNY MANKACH PANKY KINYXIPI THE CAREEL SELECT AN ABLACKEL TYELIBENOUS ATTITUOCOYESIASN KWITTPOTTY XWN PPYETHNSPANTHALLINZON THANCEPICOI KHOTH TO SWILL TWN KHEN WITHWAY MEN & BLABALLAND LANDERS ENTAY BOKENOWING KTE TO WHEN HERE THE WIND PARTY WILLIAM OF THE PROPERTY OF THE 大了のないできている 大きずかけらりと E Tuated P TIGHTACON KALP TOIN OILT MAPKIN SO KGYCHEWTONTHOUMITHEREZIN NHE REPERMETHING LAND SPEIR NOLLAN SYTOCCIALLUNIAXIKETOC LACTETUFITA

5

ما ما ما ما ما ما ما

شفرات بردیة عثر علیها فی رمال مصر وهی تحصل نصا من میمیات هیروداس بعنوان «المعلم»

290

ولقد أثر الشعراء السكندريون تأثيرا ضخها على الرومان، إذ وفروا لهم الشكل الشعرى وأمدوهم ببعض الموضوعات. بيد أن الرومان لم يجدوا في شعراء الإسكندرية ما كانوا يفتقدونه أي جوهر الحس الشعرى. وإضطر شعراء روما أمثال لوكريتيوس وكاتوللوس وفرجيليوس إلى البحث عن هذه الشاعرية المفقودة في ذواتهم وتجاربهم الخاصة ومجتمعهم الإيطالي جنبا إلى جنب مع النماذج الإغريقية الكلاسيكية من هوميروس إلى شعراء القرن الخامس. (٢١)

## ٣ \_ أحوال النثر

للوهلة الأولى يظن المرء أن العصر الهيللينستى هو عصر النثر لأن العلوم قد حقت إزدهارا ملموسا، ولأن المعارف إتسعت داثرتها، وأخيرًا لأن العقلانية سادت وتفوقت على الوجدانية. بيد أن نظرة فاحصة لحالة النثر السكندرى كفيلة بأن توضح لنا أنه من حيث التطور لا يفضل الشعر، وليس قادرا على مجاراة المتطلبات الجديدة، ولا يحاول حتى إحياء الحجد القديم للنثر الأثيني في مجالات الخطابة والتاريخ والفلسفة، وإن شق لنفسه بعض القنوات الصغيرة المستحدثة.

لقد أتت الخطابة القضائية على البقية الباقية من الخطابة البلاغية. أما الخطابة السياسية فقد حققت بعض الإزدهار الذي إستمر قرنا من السزمان بعد موت الإسكندر الأكبر. كان كل من دينارخوس (حوالي ٢٦٠- ٢٩٠) وديم وحواريس (حوالي ٢٦٠- ٢٧٠) إبن خطيب أثينا المفوه ديموسئنيس مجرد بقايا لعصر الخطابة الجيدة. بيد أن ديميتريوس الفاليري (المولود حوالي ٣٥٠) قد أفلح في أن يشق لنفسه طريقه الخاص، وإستطاع أراتوس من سيكيون (٢٧١ - ٢١٣) أن يحرك بخطبه البليغة المجلس الأنيني، وللأسف لم البليغة المجلس الأخيى كها لم يفعل ديموسئنيس نفسه بالمجلس الأثيني، وللأسف لم تبق لنا منه خطبة واحدة ولا يتسنى لنا بالتالي أن نعرف كيف تحقق له ذلك، غير أن بلوتارخوس يتكفل بتزويدنا ببعض المعلومات عنه، ومنها نعرف أنه تجنب الشكليات وارتجل خطبه وقال ببساطة شديدة ما يفكر فيه، ومن ثم فيان الناس الذين كانوا قد سئموا الحيل البلاغية بهرهم وشد إهتامهم هذا الأسلوب الجديد وفغروا أفواههم وهو يستمعون إليه، وأهم خطبه التي حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها وفغروا أفواههم وهو يستمعون إليه، وأهم خطبه التي حفظ لنا بوليبيوس موجزا لها

ورويدا رويدا زحف المرض على الخطابة السياسية أيضا فأصابها بأعراض الحيل البلاغية وقضى عليها إبان القرن الثانى قضاء مبرما. وكثر عدد أساتذة هدا الفن،

وكان هيجيسياس من ماجنيسيا ـ الذي عاش في منتصف القرن الثالث ـ قد عمل بجهاس على نشر الأسلوب الأسيوى المزركش، ذي الفقرات المسجوعة واللفظ المنمنم والشكل المهندم . أما هيرماجوراس من تيمينوس الذي عاش في منتصف القرن الثاني فقد ألف كتابا يمثل علامة بارزة في تيار العودة للأسلوب الأتيكي . وإذا كانت للبلاغة فوائدها في تعليم الناس كيف يرتبون أفكارهم ، فإنها قد صارت لعنة من لعنات العصر الهيللينستي . لأن الناس صاروا يعتبرون أن الأسلوب والشكل هما كل شيء ، أما المحتوى والجوهر فلا شي . المهم أن تعرف كيف تقول ما لديك مها كان تافها لا أن تقول شيئا مها . وهكذا يمكن أن نشبه البلاغة الشائعة في العصر الهيللينستي بأساليب الصحافة الرخيصة والسينا المبتذلة أو برامج التلفزيون الهزيلة في عصرنا الحديث . وصارت لهذه البلاغة الهيللينستية المتفشية مباذلها ومضارها التي تبئها بين الناس المتلهفين بدورهم على المزيد من المعلومات عن القراصنة ومغامراتهم (على سبيل المثال) ، بدلا من الإهتام بشئون حياتهم العامة .

وإحتل التاريخ مركز الصدارة في النثر الأدبي السكندري. فبعد الفتوحات الآسيوية على يد الإسكندر الأكبر شاهد العالم الهيللينستي ولفترة جيلين نتاجا تاريخيا لا بأس به. وللأسف مرة أخرى لم يصل لنا شئ من هذا النتاج ولا نعرفه إلا من خلال معلومات غير مباشرة. لهثلا نحس بأن هناك تيارا جديدا أوجدته فتوحات الإسكندر ويتمثل فيا كتبه بطليموس الأول (٢٨٨ ـ ٢٨٣ تقريبا) عن الإسكندر نفسه من وحى بعض الوثائق الرسمية ويتعليقاته هو شخصيا. وهي تعليقات جاءت في شكل مذكرات يكتبها شخص رافق الإسكندر في بعض حروبه. وهذا شئ جديد في عالم التاريخ، فلأول مرة نرى رجلا يباشر هذا العمل بتدوين ما يعرفه وما رآه بعينه أي يقوم بعملية تسجيل للأحداث والوقائع. وبالمثل وصف نيارخوس رحلته التي قام بها قبل عام ٣١٣ فترك لنا أكثر المذكرات التاريخية جدارة بالثقة. وكل هؤلاء كانوا من أصدقاء الإسكندر ورفاق صباه. ولا شك أنهم تأثروا بأسلوبه في الحياة. فاريستوبولوس من كاساندريا كان أحد الحرفيين المرافقين للإسكندر، وكتب فيا بين ٢٩٤ و ٢٨٨ مذكرات مشبعة بمعلومات جغرافية ممتازة. وبالإضافة إلى هؤلاء كتب الكثيرون عن الإسكندر فإمتلات كتاباتهم إما بالمديح الزائف أو بالشائعات المغرضة بالإضافة إلى الخزعبلات.

وبعد عام ۲۹۶ بقلیل کان تیایوس من تاورومینیوم (حوالی ۳۵۱ – ۲۲۰) قـد أكمل تاريخه الكبير عن إغريق الغرب والذي يؤرخ لهم حتى ذلك العام المذكور. ومارس هذا الكتاب تأثيرًا ضخيا طيلة قرنين من الـزمان. ويبدو أن تيايـوس كان مثقفا ثقافة واسعة ورحالة جاب بلدانا كثيرة ومجتهدا لا يشق لمه غبار في جمع الدلائل الوثائقية. ولكنه في حدود ما نعلم أيضا إفتقر إلى عمق التفكير والتحليل وخضع للأسلوب الآسيوى المزركش وإستهدف التأثير البلاغي. فإنساق وراء العجائب يحكيها والأساطير الغريبة يقصها، ولو أن له الفضل في تبنى فكرة التأريخ بـالدورات الأوليمبية. وهي فكرة شاعت بعد ذلك وإستخدمها بوليبيوس وكاستور. وحاول دوريس - الذي كان يوما ما طاغية ساموس - أن يــدخل هــو أيضــا تجــديدًا ما عندما كتب تاريخ الفترة الواقعة بعد موقعة ليوكترا عام ٣٧١ وحتى عــام ٢٨٠. وتمثل هذا التجديد في محاولته أن يضني على تاريخه السمة الدرامية وعنصر التشويق. ثم يأت نيمفيس من هيراكليا البونطية الذي نشط حوالي عام ٢٨٠ وأرخ لخلفاء الإسكندر ولم يبق لنا منه شيء. ويبدو أن تاريخه عن مسقط رأسه هيراكليا كان على درجة معقولة من الجودة. وفى أثينا كتب ديللوس (Diyllos) تاريخا لبلاد الإغريق من الحروب المقدسة (الأمفيكتيونية)(٣٧) حتى موت كاسندر عام ٢٩٨. ومن المرجح أنه ترك بعض البصهات على كتابات ديبودوروس الصقلي. أما ديميستريوس الفاليري الذي سبق أن تعرضنا له كخطيب فقد كتب تاريخا لحكمه في أثينا. ولكل من ديموخاريس وديميتريوس البيزنطي وبروكسينوس وبيرهوس من إبيروس كتابات تاريخية متفرقة.

ولعل أعظم مؤرخ ظهر فى الخمسين سنة التالية لموت الإسكندر الأكبر هـو هيرونيموس من كارديا. هيرونيموس من كارديا الذي كان صديقا - وربما قريبا - ليومينيس من كارديا. فبعد موت الأخير خدم هيرونيموس فى بلاط أنتيجونوس الأول وديميتريوس وجوناتاس إما كقائد أو كمدير إدارى. ويشمل تاريخه الفترة من موت الإسكندر الأكبر (٣٢٣) حتى موت بيرهوس (٢٧٣ وربما حتى عـام ٢٦٣). ولـه تـأثيرات ملحـوظة على ديودوروس الصقلي وأريانوس وبلوتارخوس. وهو يتبع الأسـلوب الـذى تبنـاه ديودوروس بعد ذلك فى التأريخ أى بسنوات الحملة. وتبدو شخصياته جديرة بالثقة

وهذه ظاهرة نادرة فى كتابات ذلك العصر. ولكنه أهمل الأسلوب لأنه كان حريصا على نقل الحقيقة كما رآها والأحداث التى شارك فى صنعها. لقد ضرب المثل إذن على أن من يقوم بدور نشط فى الحياة العامة هو وحده القنادر على كتبابة التاريخ بصورة جيدة. ولم تستطع الدولة السيليوكية الأسيوية ولا مصر البطلمية أن تقدم لنا مؤرخا فى مستواه.

وقبل أن نصل إلى بوليبيوس نشير على عجل إلى ثلاثة مؤرخين هم فيلارخوس الذى أكمل تاريخ دوريس وأراتوس من سيكيون وسوسيلوس، الذى يعد ضياع تاريخه عن هانيبال خسارة حقيقية ولاسيا أنه كان قد ذهب في حاشية هذا القائد القرطاجني إبان غزوته لإيطاليا.

وبظهور بوليبيوس من ميجالوبوليس (١٩٨ - ٢١٧ تقريبا) تتوارى إلى الظل بقية أسماء المؤرخين فهو مؤرخ القرن الثانى بلا منازع. كان نشطا في عالم السياسة ومؤيدًا متحمسا للإتجاه الذي يقبل السيادة الرومانية على بـلاد الإغريق في مقـابل الإحتفاظ بالإستقلال الذاتي للدويلات الإغريقية. ولكن الموقف الحيادي للحلف الآخي - الذي كان بوليبيوس أحد زعمائه - إبان الحرب المقدونية دفع روما إلى الشك في هذا الحلف. وكان بوليبيوس نفسه أحد الأسرى الألف الذين أقتيدوا إلى روما بعد موقعة بيدنا (١٦٨). وهناك تعرف على بانايتيوس وسكيبيو أيميليانوس ثم عاد إلى بلاد الإغريق عام ١٤٦. يحكى تاريخه قصة «العالم غير المأهول» من عـام ٢٢١ إلى ١٤٦. ولم يبق من هذا المؤلف الكبير سموى السكتب الخمسة الأولى وفقرات طويلة من الكتب الأخرى. أخذ عنه المؤرخ الرومانى الشهير تيتوس ليفيوس الكثير. ويعتبر بوليبيوس أن المؤرخين إفوروس وتيايوس قد سبقاه بـالكتابة في بعض النواحي، ولكنه يعطى وصفا تمهيديا لبلاد الإغريق وروما لكى يسد الفجوة بين تهايوس وعام ٧٧١. وينفر بوليبيوس من الحيل البلاغية ولا ينق ف الأعاجيب المثيرة. وقد لا تسر قراءة بوليبيوس بعض الناس لأن أسلوبه صارم يشبه أسلوب الوثائق الرسمية أو البلاغات العسكرية. وهو يقطع روايته بين الحين والآخر ليستطرد فى مناقشة أمور عسكرية تفصيلية كان يمكن أن تأتى فى الملحق أو فى الحواشى لأى كتاب يؤلفه مؤرخ حديث. ويستخدم بوليبيوس السجلات الرسمية كلما إستطاع إلى ذلك سبيلا ولكنه لم يدرب على البحث العلمى تدريبا كافيا. وعقلية بوليبيوس عقلية سياسية ومع ذلك لا يصف لنا الدستور الآخى. وهو لا يتخذ موقف الحياد لأنه ينحاز لحزب ما من الأحزاب الآخية، وله موقف معلن بالنسبة لأيتوليا ومقدونيا كما أنه متعصب لروما. بيد أنه حاول أن يكون منصفا بالنسبة لهانيبال لا قرطاجنة على أية حال. على أن حصرنا لهذه العيوب يؤكد عظمة عمله ككل. لقد وضع لكتابه موضوعا ضخا أعطاه أبعاده الكاملة. وتلعب روما دور البطولة الرئيسية فى تاريخه لأن موضوعه الأساسى هو التوسع الرومانى فى عالم البحر المتوسط. وهكذا يعد تاريخه ملحمة نثرية لعصر البطولة الرومانية. ويشى تاريخه بأن صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح صاحبه قد فهم العصر ورجاله كما نفذ إلى جوهر الشخصية الإغريقية والروح الرومانية. ويستطيع بوليبيوس أن يرسم صورًا جميلة عندما يشاء، كما حاول دائما أن يبحث فى أسباب الأشياء وإن لم تكلل كل محاولاته بالتوفيق، وهدو لا يتحاشى الأحكام الأخلاقية. وأبرز ما حققه بوليبيوس فى مجال التاريخ أنه أكد بما لا يدع علا للشك أن هدف التاريخ الرئيسي هو الحقيقة.

وواصل بوسيدونيوس (١٣٥ - ٥٠ تقريبا) تاريخ بوليبيوس فكتب تاريخا مليئا بالتفاصيل وإتسم أسلوبه بقدرة هائلة على التصوير. بيد أنه ظهر بمنظهر المؤرخ السطحى لأنه حكى عدة عجائب وغرائب. وجاء وصفه للكلت على نحو يكشف عن عدم مقدرة على سبر أغوار الشخصية. ومع أن يوليوس قيصر قد عاد إلى هذا الوصف فى كتاباته، فإن هذا لا يعنى سوى أن قيصر نفسه يعانى من نفس العيب. وفى تاريخ بوسيدونيوس لا نحس بكاتب عظم يقف خلف ما نقرأ. يبدو ذلك من التبرير الذى يقدمه لإنضهام أثينا إلى ميثريداتيس فى حربه ضد روما. فهو لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارتها روما، بل يحكى كيف أن شعبا صغيرًا لا يشرح طبيعة وسبب الكراهية التى أثارتها روما، بل يحكى كيف أن شعبا صغيرًا آمنا ومسالما كان قد أمضى قرنا من الزمان دون حروب ينهض فجاة لخوض غهار القتال حتى الموت ضد روما - كها فعلوا من قبل ضد إكسركسيس - فقط لأن سوفسطائ طلب منهم ذلك!

وكان نيكولاوس الدمشق مؤرخا أفضل وأكثر فلسفة. ولد حوالى عام ٦٤ كان يعمل فى بلاط كليوباترا السابعة ثم إنتقل إلى خدمة الملك هيروديس الكبير (هيرود)

وصار من أخلص أعوانه وعبيه على حساب مشاعره مخدومته الأولى. نشر ترجمة ذاتية بالإضافة إلى سيرة تمجيدية لشباب أوغسطس وتباريخ عبلى فى مسائة وأربع وأربعين كتابًا، يبدأ من أقدم العصور وينتهى بموت الملك اليهودى هيروديس الكبير (٧٣ - ٤). ولقد وصف بالتفصيل الأحداث التى عاصرها وعاشها بنفسه بما يعطى لكتاباته أهمية كبرى لا يعوضنا عن فقدانها سوى ما إقتطفه منها المؤرخ اليهبودى فلافيوس يوسيفوس (٣٨/٣٥م - ١٠٠٠م) فى كتابه والآثار اليهبودية، المنشور عام فلافيوس يوسيفوس (جزءًا. ولقد إحتفظ لنا هذا المؤرخ اليهودى بهذه المقتطفات فى الأجزاء من الرابع عشر إلى السابع عشر. كها أنه إعتمد فى مقدمة مؤلفه الآخر وعن الحرب اليهودية، على تاريخ نيكولاوس الدمشق. وإلى الأخير يرجع الفضل فى بقاء سيرة هيروديس الكبير معروفة للجميع فى حين نسبت شخصيات أخرى أعظم منه.

ولا نعرف شيئًا عن تاريخ أجاثارخيديس من كنيدوس المكتوب حوالى عام ١٢٠ ويدور حول العالم كله. وربما يكون كتاب تياجينيس السكندرى «عن الملوك» تاريخا للانساب المقدونية الملكية وهو مكتوب حوالى عام ٢٠. وكتب أبوللودوروس من أرتميتا (؟) تاريخا لبارثيا وصلتنا منه بعض الشذرات. أما ديودوروس الصقلى (كتب فيا بين عام ٢٠ و٣٠) فقد وضع مؤلفه «المكتبسة التساريخية» إبان عصر أوغسطس المبكر، وأثبت أنه كمؤرخ لم يكن كفء للمهمة التي تصدى لها برغم المتعة التي يشعر بها المرء وهو يطالعه. وفي الواقع فإن مستوى هذا الكتاب يتباين ويتأرجح بين الجودة الملموسة والرداءة الظاهرة، وذلك وفق مستوى الكاتب الأصلى الذي يلخصه أو ينقل عنه ديودوروس. ومع ذلك فله الفضل في معرفتنا بأشياء كان من المتوقع أن لا تصلنا عنها أخبار قط، ولولاه ما سمعنا مثلاً بأسماء إيامبولوس

وفى العصر الهيللينستى ظهرت أشكال أخرى للكتابة الأدبية. فن بداية القرن الثالث حاول كاهنان هما بيروسوس (Berossos) من بابيلون ومانيثو المصرى أن يعرفا الإغريق بتاريخ بلديها. وإن كانوا قليلين هم الإغريق الذين حاولوا بالفعل التعرف على تاريخ «البرابرة». ولقد كان تقويم سايس أى تقويم السنة المصرية بمهرجاناتها

مكتوبا باللغة الإغريقية وشائعا منذ عام ٣٠٠. وجدير بالذكر أن كاليماخوس عرف وقلد إحدى القصص البابلية. وإبان حكم بطليموس الأول كتب هيكاتايوس من أبديرا وصفا لمصر. وفي فترة لاحقة كتب شخص يدعى مناندروس تـــاريخا لفينيقيــا. اما الكسندر بوليهيستور من ميليتوس فقد جمع عام ٥٠ الكثير من أدب الإغريق والأجانب. وهناك أيضًا قائمة طويلة بتواريخ محلية خاصة بمدن شتى كتبت في هذا العصر. بيد أن أبرز الأسماء في القرن الثاني هو بوليمون من إليون (طروادة) الذي أمضى نصف حياته يقرأ ويفحص النقوش والوثائق الخاصة بالكثير من الدول. وبعد أن حصل على معلومات قيمة شرع يكتب عن أسس وآثار وعادات العديد من المدن والدول. وكان كاتبا موثوقا به إلى حد بعيد وإن لم يبق لنا منه شيء. ولعل فقدان مؤلفه يعد خسارة جسيمة بل أكبر الخسائر بعد مؤلف هيرونيموس. ولقد قلده الكثيرون وإعتمد عليه باوسانياس إعتادا كبيرا يفوق ما يعترف به. وكان إراتوسثينيس القوريني (٧٧٥ - ١٩٤ تقريبا) تلميذ كاليماخوس قلد كتب دراسة تاريخية حولية. وفي عام ١٤٤ نظم أبوللودوروس الأثيني هـذه الحـولية شـعرا وإستخدمها كاستور من رودس (مات عام ٤٢) وهو يجمع قواتمه الحولية. وكذا أفاد منها كل من فارو ويوليوس أفريكانوس الذي إعتبره إيوسيبيوس رائدا لـه. وهكذا يمكننا أن نمسك بخيط متصل يبدأ من إراتوسئينيس وينتهى عند إيوسيبيوس.

غيرت مدرسة المشائين - خلفاء أرسطو - بالإقبال الشديد على جمع الحقائق، ومن ثم كان طبيعيا أن يتعاملوا مع التاريخ من البداية. فكتب ثيوفراستوس تاريخا للأبحاث العلمية وكتب آخرون تواريخا للطب والرياضيات. ثم جماء تلميذان من تلاميذ ثيوفراستوس هما دوريس المؤرخ الذي سبق أن أشرنا إليه وخامايليون مسن هيراكليا البونطية فوضعا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكايارخوس حوالي عام معراكليا البونطية فوضعا أول تاريخ للفن والشعر. وكتب ديكايارخوس حوالي عام تاريخ ثقافي للإغريق. على أية حال فقدت هذه المؤلفات جميعا. أما مسؤلف ثيوفراستوس « الشخصيات » والذي سبق أن ألحنا إليه فيعمد نسوعا مسن التاريخ ثيوفراستوس « الشخصيات » والذي سبق أن ألحنا إليه فيعمد نسوعا مسن التاريخ الإجتاعي وقد وصل إلينا(٢٣).

وكان لإهمام المشائين بالتاريخ وجمع الحقائق أثـر سيء لأنهـم زادوا عـن الحــد

مما دفعهم إلى الخلط بين الحقيقة والخيال دون تمييز، بل وإمتلات كتاباتهم بالفضائح والشائعات. وتجسدت كل تلك المساوىء فى كتاب كليارخوس من سولى والدى كتب يحمل عنوان «السير». ومن الذين إنشغلوا بكتابة السير نذكر ساتيروس الذى كتب حوالى عام ٢٢٠ سيرة ليوريبيديس فى شكل حوار. ونذكر كذلك هيرميبوس من أزمير وهو تلميذ كالباخوس. وتتمتع هذه المكتابات جميعها بسالسطحية إلا أن بلوتارخوس أعطى لها قيمة عالية عنلما إعتمد عليها كهادة خام صنع منها أعالا أدبية رائعة (٢٠٠٠). ولعل أهم كاتب للسير إبان العصر الهيللينستى هو المثال أنتيجونوس من كاريستوس الذى مات بعد عام ٢٠٥٠ وكتب سيرا لفلاسفة القرن الثالث. وبقيت لنا منه بعض الشذرات التى حفظها فى مؤلفه ديوجينيس لاإرتيوس.

ومن الملاحظ أن الجغرافيا الهيللينستية بدأت علما وإنتهت إلى الأدب. وتعطينا «جغرافيا» إراتوسثينيس وصفا للعالم الذي عرفه، وهو وصف جيد فيا يتصل بالبحر المتوسط وفتوحات وإكتشافات كل من الإسكندر الأكبر وساتروكليس وميجاستنيس وبيثياس. كانت الحدود والمعالم في جغرافيا ذلك العصر تقريبية تخمينية لأنه على سبيل المثال لم يعرف شي محدد عن شبه الجزيرة الأفريقية (آنذاك) ولا شبه الجزيرة الهندية ولا بلاد الشرق المعروفة بإسم جانجيس (Ganges) ولا شمال أوروبـا وآسـيـا. بيد أن الوصف الذي أعطاه إراتوسثينيس لما وراء ما بين النهسرين من الأراضي الآسيوية ظل هو المرجع المعتمد لفترة طويلة من السزمن. وكانست عقليسة المؤرخ بوليبيوس النفعية هي التي لفتت أنظار الناس لفوائد الجغرافيا السوصفية. وتسرك معاصره الأصغر أجاثار خيديس من كنيدوس وصفا ممتازا لساحل البحسر الأحمسر وشعوبه الغريبة، وإعتمد في ذلك على صعوده إلى أعالى مصر الجنوبية(٢٥). وكتب ابوللودوروس من أرتميتا عن باكتيريا وتركستان الصينية. أما أرتميدوروس من إفيسوس الذي عاش حول عام ١٠٠ وكان رحالة واسع النشاط فقد أنجز كتابا شاملا ومفيـدا إعتمد فيه على السابقين. إنه مؤلف غنى بالتفاصيل فهذا ما شهد به سترابون. وجدير بالذكر أن الأخير قد أفاد أيضا من بوسيدونيوس ولا سيا فيا يتصل بوصف شعوب غرب أوروبا والثروة المعدنية في أسبانيا وكذا المناطق البركانية في آسيا الصغرى، ونقل سترابون عن ديودوروس وصفه الشيق لعجائب بلاد العرب. ومع أن سترابون (١٤ ق.م - ٢١ م تقريبًا) من أماسيا نشر (الجغرافيا) إبان عصر الامبراطور تيبريوس، فإننا نشير إليه هنا لأنه يعد من قلة الجغرافيين اللذين ندين لهم بالكثير. وبوسعنا أن نصف كتابه على أنه الكلمة الأخيرة أو أغنية الختام للروح الهيللينستية. ومن خلال كتابه هذا يمكن أن نلق نسظرة وداع على العمالم الإغريق وهو يتلاشى ماضيًّا إلى عالم الظلال. وليس سترابون جغرافيًا أصيلًا، لأنه يجسد ويقلد كل ما قاله سابقوه، ولكنه يكتب ما يكتب بوعى كامل وإدراك شامل لوظيفته ومهنته وقدره. ومع ذلك فمن المحتمل أن تقييمنا له كان سيتغير كثيرًا لو أن بأيدينا الآن مؤلفات أرتميدوروس وبوسيدونيوس. كم كنا نتمنى أن يكون موضوع سترابون هو المالك الهيللينستية في أوج إزدهارها لا فترة إنهيارها!. وكم كنا نتمنى أن يسهب في وصفه لباكتيريا ويوجز الحديث عن الملوك الهيللينستيين الصغار عملاء روما وأذنابها! ومع ذلك فإن الكم الهائل من المعلومات التي جمعها سترابون وسجلها ترق إلى مستوى أن تكون نظرية جغرافية لا تغفل حتى إقتصاديات المدن الإغريقية. وسترابون هو الذي عرف عن أعماق آسيا - لا ساحلها فقط - ما لم يعرفه أحد بعده حتى ظهر الرحالة الحديث ماركو بـولو. في كتـابه نلمـح عـظمة الإسكندرية ورودس ونلم بشيء ما عن النظام الإجتاعي في البنغال ونطلع على أحوال ملوك كابادوكيا الذين شغلوا أيضًا مناصب الكهنوت. وفي كتابه أيضًا نشاهد حيل والاعيب سجرة الهند، ونتعرف على كاهنات جرمانيا، ونستمتع بـوصف مهـرجانات طراقيا وبلاد الفرس العجيبة. وبصحبة سترابون يمكن أن نستكشف بريطانيا غربًا والبحر القزويني شرقًا، فنراقب معه النمس الذي يقتل تمساحًا، أو نقطف معه أزهار الزعفران من أحراش كوركيرا (كورفو)، أو نسير ببطء شديد خلف النعامة النوبية، أو نطارد في سرعة أرانب أسبانيا. حقًّا إن كتاب سترابون هو الوحيد الجدير بان يخلف تاريخ هيرودوتوس الوصني.

ومن الجغرافيا الوصفية إنبثقت إبان العصر الهيللينستى صورة فريدة لفن القصة يمكن أن نسميه «حكايات الرحالة». وكان أنتيفانيس من بيرجى هو الذى وضع الأنموذج عندما ألف قصة قال فيها إنه سافر إلى بلد ما شديدة البرد إلى حد أنه أثناء الخريف تتجمد كلهات المرء في الهواء أثناء خروجها من الفم فلا يسمع الناس

ما يقول إلا بعد أن تلوب الثلوج في مطلع الربيع!! وألف هيكاتايوس كتابًا عن الهيربوريين (أهل سيبريا؟) وألف أموميتوس كتابًا آخر عن أوتارا كوروس (Uttara) في الهيالايا وكلاهما يسير على منوال أنتيفانيس، ولعيل «القصة الحقيقية» التي أوردها لوكيانوس تعد أصلًا من أصول مغامرات السندباد البحرية. وجنبًا إلى جنب مع هذا التيار شاعت الحكايات الأسطورية الرومانتيكية كقصة أينياس وتأسيس مدينة روما. ولقد إستمر هذا التيار في خيط متصل التقطه جيفرى من موغوث إبان العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة الأوروبية (٢٦). بيد أن أهم إنجاز تم في تلك الفترة هي قصة الإسكندر الأكبر الرومانتيكية التي شاعت في أواسط العامة. وهي قصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية منع بعضها البعض، بيل تصة بلغ من تعقيدها أنها تتناقض في جزئياتها التفصيلية منع بعضها البعض، بيل النسخة الإغريقية لهذه القصة الشعبية أنها لم تكتمل إلا في القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بذرتها قد تولدت إبان العصر الهيللينستي أي قبل ذلك بستة قسرون. ولقد إنتشرت هذه القصة في مساحة جغرافية شاسعة إمتدت من مالايا وسيام شرقًا ولى فرنسا وبريطانيا غربًا.

ولا يفوتنا قبل أن نختم حديثنا عن النثر أنه اخذ أشكالاً عدة ومتنوعة نذكر منها الرسائل الحقيقية أو الوهمية مثل رسائل الإسكندر الأكبر وأنتيجونوس جوناتاس وغيرهما. وهناك المحاورات الخيالية بين الشخصيات التاريخية، ولا ننسى هجائيات مينيبوس من جادارا التي إزدهرت حوالى عام ٢٨٠ وإتكا عليها لوكيانوس كشيرًا. وهى تجمع بين النثر والشعر والسرد والحوار والهزل والجد. وإنشخلت فئة مسن الكتاب بجمع القوائم، مثل قائمة بأسماء خطباء أتيكا العشرة، وقائمة أعاجيب الدنيا السبعة وهكذا. حتى أن أحدهم أجهد نفسه في حصر من بلغوا من العمر مائة السبعة وآخر أعد قائمة بالممتنعين عن المسكرات إمتناعًا قاطعًا! ثم نشأت فكرة قصة الحب الرومانتيكية التي تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، الحب الرومانتيكية التي تتحدث عن ثنائيات العشاق المشهورة مثل هيرو ولياندروس، سافو وفاؤون، ثيسهي وبيراموس، ستراتونيكي وأنطيوخوس الأول وهلمجرا. وغني عن التبيان أن هذا قد مهد الطريق أمام نشأة ما سماه الرومان والقصة الإغريقية».

وأما الكتاب الذى لا نجد مفرًا من الإشارة إليه بسبب ما خلف من شرور فهو ذلك الذى ظهر إبان القرن الثالث بعنوان «فنون الجون فى الماضى». ويزعم مؤلفه بأنه تلميذ سقراط أى أنه أريستسيبوس. ويكنى أن ننوه إلى أن هدف هذا الكتاب الرئيسى هو أن يلصق أكبر قدر عكن من الفضائح بالأسماء المشهورة فى التاريخ.

ولا يمكننا أن نغفل الإشارة ولـو على عجـل إلى أن العصر السـكندري هــو العصر الذهبي للعلم الإغريق في كافة الفروع. فتقلمت الرياضيات، إذ شهد القرن الثالث إنجازات إقليدس (Euklides) السكندرى وأرشميسدس (أرخميسديس Archimedes). وبتقدم الرياضيات تقدم علم الفلك أيضًا فطهر مؤسس نظرية أن الشمس هي مركز الكون أي ما يعرف بالنظام الشمسي ونعني أريستارخوس من ساموس (وهو غير الناقد الهومري المعروف الذي سبق أن ألحنا إليه). وكذلك ظهـر هيبارخوس من نيكايا إبان القرن الثاني. أما أشهر علماء الإسكندرية المذي يعرفه عامة المثقفين في عصرنا الحديث فهو كلاوديوس بطليموس الذي مات عام ١٧٨ م وكان عالمًا فلكيًّا ومنجهًا وجغرافيًّا، أفاد مما خلفه علماء الإسكندرية البطلمية. وفي الطب برع السكندريون في مجال التشريح الذي شمل الجهاز العصبي. وعلى الفور يتبادر إلى الذهن إسم كل من هيروفيلوس (إزدهر أوائل القرن الثالث) ومعاصره إراسيستراتوس فالأول عرف على أنه أبو علم التشريح والثاني همو أبو علم الفيسيولوچيا. وهناك الكثير من الأسماء التي يمكن أن تـذكر هنـا، ولـكننا نـكتني بالإشارة إلى من يرجع له الفضل في حفظ تراث الإسكندرية الطبي أي جالينوس (١٢٩ - ١٩٩ م) الذي رغم أن معظم كتاباته قد فقدت فإن ما بق منها يملأ الكثير من المجلدات كما أن العرب عرفوه وأفادوا من دراساته الكثير بعد أن ترجم الكثير من مؤلفاته حنين بن إسحق<sup>(٢٧)</sup>.

### الحناتمة

وبعد... فلعل القارئ الكريم قد تبين معنا كيف أن الأدب الإغريق يعد بحق تراثًا إنسانيًا عالميًّا وخالدًا من حيث الشكل والمضمون. فالأدب الإغريق من جهة هو الذى قدم للإنسانية بعض الأشكال الأدبية التى لم تكن معروفة من قبل. ووصل بهذه الأشكال - وكذا تلك التى كانت معروفة على نحو أو آخر لدى شعوب وحضارات أقدم - إلى درجة من الكمال والجهال يجيث يمكن إعتبار أى تطور طرأ عليها بعد العصر الإغريق ضربًا من التدهور. ومثال ذلك ما حدث للشعر الملحمى بعد هوميروس وما أصاب المسرح بعد سوفوكليس.

ومن جهة أخرى إنشغل الأدب الإغريق فى جدية تامة بقضايا الوجود الإنسان الجوهرية. وهو بذلك قد دلل على أنه أدب يصلح لكل مكان وزمان وعلى أنه جدير بالخلود والعالمية. ومن أهم هذه القضايا التي تمثل المحتوى الرئيسي للأدب الإغريق قضية العلاقة بين الإنسان والآلهة، وصلة الأرض بالسهاء، ومسألة ما وراء الطبيعة أي عالم الميتافيزيقيا والغيبيات. وكذا نظام العمل في هذا الكون وفكرة العدالة ومشكلة المستقبل الذي يعد لغزًا مغلقًا بالنسبة للإنسان. وتأمّل الكتاب والأدباء الإغريق كثيرًا في طبيعة الفن الذي يمارسونه ووظيفته أيضًا. ولسنا بحاجة إلى تبيان أن هذه القضايا التي فجرها الأدب الإغريق منذ حوالي ثلاثين قرنًا من الزمان لا تزال هي شغلنا الشاغل نحن أبناء القرن العشريس وفي كل أرجاء المعمورة.

وهناك قضية أخرى حضارية شغلت الأدباء الإغريق من أولهم إلى آخرهم ونعنى قضية التعامل مع التراث. فهوميروس له ما يسبقه من موروث ملحمى شفوى تناقلته أجيال عدة، قبل أن يجمع شتاته هذا الشاعر المبدع ويصوغ منه ملحمتيه «الإلياذة» و«الأوديسيا». بل إن هذا الموروث الملحمى الأقدم من هوميروس كان

على الأرجع ذا أصول شرقية، أى مقتبسًا من حضارات الشرق القديم التي أرسلت إشعاعاتها إلى بلاد الإغريق عبر ساحل آسيا الصغرى. المهم أن أسلوب التعامل مع التراث هو من القضايا الملحة على أذهان الأدباء الإغريق عبر جميع العصور، فسطروها في صفحاتهم. وإذا كنا قد قلنا أن هوميوس قد ورث عن من هم أقدم منه أغانى البطولة الملحمية وتقنيات الإنشاد الشفوى، فإنه هو نفسه برور الزمن قد أصبح بملحمتيه الخالدتين التراث الرئيسي والنبع الفياض الذي نهل منه كل من جاء بعده إبتداء من أتباعه الملحميين إلى هيسيودوس الشاعر التعليمي فشعراء الأغان الفردية والجهاعية. ثم جاءت الدراما وإتكأت على الملاحم الهومرية إلى الحد الدي جعل أيسخولوس أبا التراجيديا يقول إن مسرحياته ليست سوى الفتات المتبق من المقديم والجديد - بؤرة إههام الشاعر الكوميدي أريستوفانيس فكانت هي الموضوع الرئيسي في كثير من مسرحياته ولا سيا «الضفادع» و«السحب». أما في العصر السكندري فقد نشطت حركة قوية لإحياء التراث القديم، إما بالدراسة والتحقيق والتعليق، وإما بالمعارضة والتقليد. ولذا إندلعت معركة شعرية كبيرة بين كالهاخوس نصير التجديد وأبوللونيوس الرودسي سلني النزعة وعب القديم.

وهكذا فإن الأدب الإغريق الذى نعتبره تراثًا عاليًّا إنسانيًّا يعلمنا هو نفسه كيف نتعامل مع التراث، ومنه نعرف أن هذه المسألة ليست وليدة أيامنا هذه - كها قد يظن البعض - بل قديمة العهد لأنها متصلة بفكرة النزمن وتقادمه الواردة فى أسطورة العصور عند هيسيودوس.

 وراسين وموليير. ومن إنجلترا نذكر توماس كيد وكريستوفر مارلو وبين جونسون ثم شكسبير. وأما من ألمانيا فنكتفى بذكر جوتشيد وليسينج ثم شيللر وجوته وكذا إرازموس الهولندى. هؤلاء هم مؤسسو الكلاسيكية الجديدة فى عصر النهضة. قيام بعضهم بتحقيق النصوص الإغريقية واللاتينية وطبعها عما وسيع رقعة الثقافة الكلاسيكية، وترجم آخرون الكثير من هذه النصوص إلى اللغات الأوروبية الحديثة. وأحيوا وأعاد الأدباء المبدعون ناثرين كانوا أم شعراء صياغة الأساطير القيدية، وأحيوا رموزها وصورها الشعرية ومحتواها الفكرى والفلسني. وساروا على هدى من المعايير النقدية القديمة. صفوة القول إن عصر النهضة الأوروبية الذي بدأ ينفض التراب عن التراث الإغريق (الروماني) القديم وإنتهى إلى الكشف عن كنوزه الدفينة أخذ من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الجديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل من ذلك دفعة قوية نحو عصرنا الجديث، بكل ما فيه من إنجازات أدبية وفنية بل

وبالنسبة لعالمنا العربى وعلاقته بالتراث الكلاسيكى، فإننا ننوه إلى بعض الحقائق المهمة. لقد رأينا فى الصفحات الأولى من كتابنا هذا أن جذور الأدب عند الإغريق وكذا أساطيرهم وفنونهم تمتد إلى أعهاق التربة الشرقية هناك حيث إزدهرت حضارات مصر وما بين النهرين وفينيقيا وغيرها. ومن ثم يمكن القول بأن إستيعابنا للتراث الإغريقي (الرومان) سيفيدنا بلا شك في تقييم حضارتنا الشرقية نفسها.

ومن جانب آخر نعرف جميعًا أن العرب المسلمين كانوا على إتصال وثيق إبان عصرهم الذهبي بالتراث الإغريق (الرومان) فنقلوا عنه ما نقلوا. بل إن بعض الترجمات العربية للنصوص الإغريقية كانت هي الركيزة الرئيسية في حركة إحيساء التراث الكلاسيكي بأوروبا الناهضة. وكل ذلك يعني أن تراثنا العربي الإسلامي لم يكن بمعزل عن التفاعل مع حضارة الإغريق والرومان وآدابها.

اما فيا يتعلق بادبنا العربى الحديث والمعاصر فحرى بنا أن ننوه - وفى ضوء ما تقدم - إلى بعد النظر الذى تحلى به روادنا الأوائل الذين دعوا منذ بداية هذا القرن إلى ضرورة الإهتام بالأدب الإغريق والرومانى. فرفاعة رافع الطهطاوى وأحمد لطنى السيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد شوقى وغيرهم قد عادوا إلى التراث الكلاسيكى وإستلهموه أو نهلوا منه، كل وفق طاقته وإتجاهاته. بيد أننا نلاحظ أن

هؤلاء الرواد جميعًا قد توسطوا في إتصالهم بالأدب الإغريق والسروماني باللغات الأوروبية الحديثة، فلم يتقنوا اللغة الإغريقية أو السلاتينية أو لم يتعلموها قسط. ولم يكن هذا ميسورًا لهم. فعرفتهم بالتراث الكلاسيكي إذن معرفة غير مباشرة. ونرى من جانبنا ضرورة تخطى مرحلة والتوسط» هذه والإنتقال منها إلى أفسق التعامل المباشر مع التراث الكلاسيكي في لغتيه القديمتين. ومن هنا تأتي ضرورة التفكير في وضع بعض القواميس والموسوعات الكلاسيكية كبداية قسوية لعقسد هسذه الصلة المباشرة.

وعلى أية حال فإن صفحات أدبنا المعاصر لازالت تحاول التقرب من الأدب الإغريق الروماق بصورة أو بأخرى. فللسرح العربي - حديث العهد نسبيًا - قد نجح في الإرتباط إلى حد ما بالمسرح الإغريق. ويكفي أن نشير هنا إلى أنسه قسد أصبح لدينا الآن ما يمكن أن نسميه «أوديب العربي»، بمعنى أن أوديب الإغريق قد إنضم إلى أسرة الشخصيات التراثية على خشبة مسرحنا إذ ظهر في أربعة مسرحيات عربية حتى الآن ألى أما بالنسبة للشعر العربي الحديث والمعاصر فيان المتصفح لدواوين أبي القاسم الشابي وعلى عمود طه وأبي شادى ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البيات وأدونيس ونزار القباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم سيجد أن شخصيات ورموزًا أغريقية كثيرة - لا سيا تلك المتصلة بأسطورة بروميثيوس سارق النار في الإغريقية ورموزها قد إرتبطت بالنسبة لشيطان هؤلاء الشعراء. بل إن الأسطورة الإغريقية ورموزها قد إرتبطت للدى البعض بفكرة التجديد في الشعر العربي المعاصر.

انظر د. أحمد عنمان: «أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى، بجلة البيان الكويئية - أعداد ١٥٥ (فبرابر ١٩٧٩) ص ١٦ - ٢٢، ١٥٦ (مارس ١٩٧٩) ص ٥٧ - ٥٩، ١٥٧ (أبريل ١٩٧٩) ص ١٤٨ - ١٠٠.

أنظر لنفس المؤلف: دعلى هامش الاسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧ - ٤٦.

۱۱۹ انظر لنفس المؤلف «عبد الوهاب البياق وحرائقه الشعرية» عبلة الكويت عبدد ١٦، ص ٣٦ وص ١١٤.

<sup>\*\*\*</sup> انظر لنفس المؤلف دسارق النار وملهم الأشعار؛ مجلة الــدوحة القــطرية العــدد ٨٧ (مــارس ١٩٨٣) ص ١٤٧ - ١٤٦.

011

وفى هذا الصدد ونحن نلفت أنظار المتخصصين إلى هذه الطاهرة الإسداعية وندعوهم إلى ضرورة مواكبتها ومتابعتها بالرصد والبحث والتقصى، ثم بالتقيم أو التقويم فإننا من جانب آخر نتوجه بالدعوة إلى القائمين على شئون التعليم والتثقيف ولا سيا فى الجامعات المصرية والعربية - أن يزيدوا من إهمامهم بالدراسات الكلاسيكية وأن يعملوا على نشر هذه الثقافة على أمل أن نحقسق لأدبنا وتسراثنا القوميين أفقا عالميًّا وإنسانيًّا أوسع وأرحب.

\* \* \*

## قائمة بالختصرات المستخدمة في الحواشي

A J P : American Journal of Philology

C R : Classical Review

Epeteris : Epistemonike Epeteris tes philosophikes Scholes tou panepistimeiou Athe-

non = Scientific Annals of the faculty of Philosophy, Athens University

H S C P : Harvard Studies in Classical Philology

Ibidem : The same reference = نفس المرجع

نفس المؤلف = The same author :

J H S : Journal of Hellenic Studies

Landmarks : C. M. Bowra, Landmarks in Greek Literature

Op. cit. : Opus citatum / the work previously mentioned = سبقت الإشارة إليه

ف أماكن متفرقة: Passim

Poiesis: H. D. F. Kitto, Poiesis. Structure and Thought

R E G : Revue des Etudes grecques

Y C S : Yale Classical Studies

014

### حواشي الباب الأول

Plato, Ion, 539 d (1)

Herakleitos, Homerika Problemata (Quaestiones Homericae), Teubner 1910; cf. Rose, (Y) Handbook of Greek Literature, pp. 15, 355.

(٣) الناقد المعنى هذا هو إما كاسيوس لونجينوس أوديونيسيوس لونجينوس أو غيرهما عن ينسب إليهم الكتاب
 الذي يجمل حنوان ١ في الأسلوب الرفيع ١ (Peri Hypsous) راجع:

Longinus, «On the Sublime», with an English translation by W. H. Fyfe, Loeb Classical Library, reprint 1973

(1) عن المشكلة الهومرية أنظر:

Wace & Stubbings (edd.), A Companion to Homer, pp. 234 - 265 (by J. A. Davison).

وبجدير باللكر أن المشكلة الهومرية قد تركت أصداء واسعة النطاق عميقة الأثر فى دراسات المستشرقين وفى مقدمتهم مرجليوث الذى كان بدوره الأستاذ الملهم لعميد الأدب والنقد العربيين طه حسين. ومسن ثم فهإننا لا نغالى إذا ربطنا بين المشكلة الهومرية بخاصة والدراسات الكلاسيكية بعامة من جهة ونظرية طه حسين فى الشعر الجاهلي من جهة أخرى. ونأمل العودة لدراسة هذا الموضوع بالتفصيل مستقبلا إن شاء الله.

Kirk, The Nature of Greek Myths, pp. 276 ff; cf. P. Walcot, Hesiod and the Near East (e) (Cardiff 1966) passim.

وعن الأصول الشعبية لملاحم هوميروس أنظر:

R. Carpenter, Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics (University of California Press, reprint 1974) passim

ومن تأثير الحضارة الفرعونية والغينيقية على الإغريق بوجه عام راجع: -

M. I. EL Saadani, Graeco-Egyptian Relations in the Light of the Egyptian and Egyptianizing plastic figures found on Greek sites (945-525 B. C.), PH. D. Dissertation (in Greek with summary in English), submitted to the Faculty of Philosophy, Athens University 1980, passim esp. pp. 29-31, 69, 92, 103.

012

R. Drews, «Phoenicians, Carthage and the Spartan Eunomia» AJP, Vol 100 no. I (1979), pp. 45-58

#### وانظر كللك:

د. أحمد عزال: «تطور الفن الإغريق في العصر الهيلادي والتأثيرات المصرية»، عجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص٧٥ - ٧٧. إيمانويل فليكوفسكي (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخشاتون، المجلد الثاني عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص٧٥ - ٧٠ ويضائية رقم ٧٩ حيث نناقش الأصول الأسطورية لأوديب.

وأما عن تأثير الحضارة الفينيقية على هوميروس عبر الحضارة الموكينية فأنظر:

- M. P. Nilsson, Homer and Mycenae (Cooper Square Publishers Inc, New York 1968) pp. 119-158.
- G. S. Kirk, The Songs of Homer (Cambridge at the University Press 1962) pp. 3 51, 55 ff. Epinomis, 987e (مجهول المؤلف وأو أنه ينسب أحيانا إلى أفلاطون) (٨)
- D. L. Page, The Homeric Odyssey (Oxford 1955) Ch. Vi; cf. Idem, History and the (4) Homeric Iliad (University of California Press 1972), passim.

هذا ويغلب الميل نحو ربط هوميروس بالتاريخ والآثار في دراسات كل من د. عبد اللطيف أحمد على ود. لطن عبد الوهاب يحيى. أنظر للأول: التاريخ اليمونان، العصر الهيلادي (بيروت ١٩٧٤ - ١٩٧٠)، وبالنسبة للثاني فأنظر حاثية رقم ١٥

- Cicero, De Oratore, iii, 137 (1.1)
- Bowra, Landmarks, p. 23 (11)
- Kitto, Poiesis, p. 116 (\Y)
- (١٣) يعنى إسم والإلياذة (Ilias) وقصة إليون، أو واليسوس، (Ilion, Ilios) وهما الإسمان الأصليان للمدينة التى عرفت في وقت لاحق بإسم طروادة (Troia وباللاتينية Troia) وهمو الإسم الأشهر وإن كان في اللمطقة الهيطة بالملينة لا المدينة نفسها.
- (١٤) يعنى إسم والأوديسيا، (Odysseia) وقصة أوديسيوس؛ كيا نقول والأوريستيا، عن قصة أوريستيس وهكذا.
- (10) تعد حادثة ثيرسيتيس هذه في «الإلياذة» من أشهر الموضوعات، ويتردد ذكرها كثيرا في الادب الأوروبي الحديث لأنها ترمز إلى ما يلاقيه أفراد العلمة عندما يقومون في وجه الملوك أو يتطاولون عليهم. ويتاقش د. لسطني عبد الوهاب يجيى هذه الحادثة في بحثه دعالم هوميوس» بجلة «عالم الفكر» الكويتية الجلد الشائي عشر عدد ٣ عبد الوهاب في دراساته عمن هوميوس إلى وسطه بالتاريخة والإثمار، قارن حاشية رقم ٩.
  - (١٦) يبلو أن إسم «هيليني» نفسه ليس إغريقيا صميا كيا هو الحال بالنسبة للكثير من أسماء الالحمة والإلحات والأبطال في الأساطير الإغريقية وهناك دلائل كثيرة على أن هيليني كانت في الأسل إلحة ترتبط عبادتها

بفكرة الخضرة والخصوبة فى الطبيعة. وعرفت حكفا فى بلاد الإغريق فيا قبل الغزو الدورى، وتعد من الامثلة القليلة فى الاساطير الإغريقية على نزول قوة إلهية من مرتبة الألوهية إلى مرتبة البشر العادية أو على الأقسل إلى مرتبة الأبطال. كانت هيلينى فى الأصل تعبد كإلهة حامية للأشجار وتحمل لقب وربة الشجرة أخرى تقول إن نهاية أن شجرة ما فى إسبرطة كانت تسمى وشجرة هيلينى ، المقدسة. هذا وهناك رواية أسطورية أخرى تقول إن نهاية هيلينى كانت عنيفة، إذ شنفت فوق شجرة تماما كيا حدث بالنسبة للخادمات الخائنات فى قصر أوديسيوس. وربطت الأساطير كذلك هيلينى بالطيور، فقيل إن زيوس أباها كان قد تنكر فى هيئة طائر البجع ليتصل بأمها ليدا. وقيل فى رواية أخرى أن هيلينى ولدت من بيضة. ولما كانت الحضارة المينوية فى كريت مليئة بشخصيات إلهية على هيئة الطيور، فإن ذلك قد يشى بأن هيلينى جاءت إلى بلاد الإغريق عبر كريت من بلاد الشرق وتراثه الأسطوري.

(١٧) هنا يتذكر القارئ العرب قول أمير الشعراء أحمد شوق:

وطني لـــو شـــغلت بـــالخلد عنـــه نــازعتني إليـه في الخلـــد نفسي

وراجع مقالنا «يمضفون اللوتس وينسون الوطن ع بمجلة القاهرة الأسبوعية العدد الخامس (٥ مارس ١٩٨٥) ص ٩.

(١٨) لم يكن هوميروس ناقدًا أى لم يكتب دراسات نقدية تنظيرية فى الفن والشعر، وما كان له أن يفعل ذلك وهو المبدع الأول. بيد أننا يمكن أن نستنبط بعض المعلومات عن موقفه النقدى من تحليل أشعاره، ويمكن التعرف على رأيه فيا يتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته. راجع د. أحمد عنان وأغانى نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته، جملة والثقافة ، القاهرية عدد ٣٨ (نوفير ١٩٧٦) ٢٦ - ٦٦

- Nilsson, History of Greek Religion, pp. 144-146 (19)
- (٢٠) عن فكرة التأليه في الفكر الإغريق الروماني بصفة عامة وعند سوفوكليس وسينيكسا بصفة خساصة أنظر:

Etman, the Problem of Heracles' Apotheosis, passim

- Cf. Guthrie, The Greeks and their gods, pp. 117-128 (Y1)
- Nilsson, History of Greek Religion, pp 148 ff. (77)
- Kitto, Poiesis, pp. 143-144 (YT)
  - (۲٤) راجع حاشية رقم ۱۸
- (٣٥) عن التقنيات الشفوية للشعر الملحمى الإغريق بصفة خاصة ولدى كافة الشعوب القديمة والحديثة بصفة عامة راجع.
- G. S. Kirk, Homer: The Meaning of an Oral Tradition, in «The Classical World» edited by D. Daiches and A. Thorlby (Aldus Books London 1972) pp. 155-171
- M. Parry, L'Epithète traditionelle dans Homère, Paris 1928 repr, in A. Parry (ed.) The Making of Homeric Verse (Oxford 1971) passim

- J. B. Hainsworth, The Criticism of an Oral Homer, JHS 90 (1970), pp. 90-98
- D. Lohmann, Die Komposition der Reden in der Ilias. Berlin: De Gruyter 1970, passim.
- M. S. Jensen, The Homeric Question and the Oral Formulaic Theory, Museum Tusculanum Press, (Copenhagen 1980) pp. 36 ff.
  - J. A. Notoupolos, Studies in early Greek oral Poetry, HSCP 68 (1964) pp. 1-77.
- C.M. Bowra, Heroic Poetry (London, Macmillan 1952) pp. 330 367 esp. pp. 355 356.
- C. D. Biebyck, The African heroic Epic, Journal of the Folklore Institute 13, 1976) pp. 5-36
  - (٢٦) عن تقنيات هوميروس راجع:

Wace & Stubblings (edd.), A Companion to Homer, pp. 19-214 (By J. A. Davison)
وقارن د. أحمد عبمان: دالوزن الساتورن والأصول الهلية للأدب اللاتيني، عجلة الشعر القاهرية عمدد ١٨. (أبريل ١٨٠٠) صر ٥٠ - ١٥.

(۲۷) بطل هذه الملحمة هو هرقل انظر: سينيكا «هرقل فوق جبل أويتا» ترجمة وتفديم د. أحمد عنمان،
 سلسلة من المسرح العالمي الكوينية عدد رقم ۱۳۸ (مارس ۱۹۸۱) ص ۱۱-۱۰۹ وقارن:

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 43-44, 56, 109, 202.

Lesky, History of Greek Literature, (transl-into Greek) pp. 132-138, Huxley, Greek (YA) Epic Poetry, passim.

(۲۹)

(٣٠) عن نصوص الأناشيد المومرية أنظر:

Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica, with an English translation by H.G. Evelyn White, Loeb Classical Library 1914, reprint 1974.

- P. Friedländer & H.B. Hoffleit, Epigrammata, p. 54 no. 53. (71)
- G. Buchner & C.F. Russo, Academia Nazionale dei Lincei, Rendiconti 1955, pp. (\*\*Y) 215 ff.
- cf. Nilsson, History of Greek Religion, pp. 182-3 (TT)
- (٣٤) عن التشاؤم في قصائد هيسيودوس وعلاقة ذلك بتراجيديات أيسخولوس ولاسيا (بروميثيوس مقيدًا) أنظر:

F.Solmsen, Hesiod and Aeschylus (Cornell University Press 1949), pp. 124 ff.

(۳۵) راجع د. أحمد عنمان: «هيسيودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلـة «الشـعر» القــاهرية عـــدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.

(٣٦) قارن أدناه.

Quintilianus, Inst. Orat., X, 1, 52.

(YV)

onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

#### حواشي الباب الثاني

- (۱) عن معنى هذه الكلمة وإشتقاقها وعلاقتها بكلمة «كلاسيكي» (Classicus) انظر: د. أحمد عنان «طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر»، مجلة «السكاتب» القساهرية عسدد ١١٩ (أكتسوبر ١٩٧٧) من ٣٧-٣٧. وأنظر لنفس المؤلف: «عودة إلى الكلاسيكية» مجلة «الأزمنة» العدد الأول (نوفبر/ديسمبر ١٩٨٦) من ٣٧-٣٧.
- (٢) بايان أوبايون هو طبيب الألمة الذي إنتقل لقبه هذا مع وظائفه إلى أبـوللون ولاسيا فيا بعـد عصر هوميروس. وصارت الصرخة التضرعية وإيه بايان الو «يوبايان» التي قد تعنى دداون الو وإشفنى بايان» مالوفة في عبادة أبوللون. وأكثر من ذلك أن نفس هذه العبارة أصبحت تتكرر كلازمة في مقطوعات أية أغنية نصر بايان.
- (٣) نسبة إلى هيمين (Hymen) إله الزواج الذي تخاطبه الفتيات وهن يغنين عتفلات بالعروس أثناء زفافها
   إلى حجرة العربس.
- (1) من الفعل hyporcheomai بمعنى «أرقص بمصاحبة الموسيق». الميبورخيا إذن نشيد غنال راقص نشأ في كريت أصلا وموضوعه الرئيسي تكريم وتبجيل أبوللون، أى أنه نشيد ديني الطابع والأصل.
- (٥) هو والد سيمونيديس من ساموس (أو أمورجوس) الشاعر الإيامي الذي سنتحدث عنه بعد قليل. وهو غير كريتياس صديق سقراط والذي كتب أفلاطون محاورة تحمل إسمه عنوانًا. وعن نصوص الشعر الإليجى والإيامي من ناحية أخرى انظر:

J.M. Edmonds, Elegy and Iambus with Anacreontea, vols 2, Loeb Classical Library 1931, reprint 1968.

- Ovidiús, Amores, III, 9, 3
- Strabo, XIV, 1, 4; cf. Bowra, Landmarks, p. 71 (v)
- Oxford Book of Greek Verse, p. 102.
- (٩) في إحدى قصائده الإليجية يخاطب الشاعر الروماني بروبرتيوس (الكتاب الأول ٩ أبيات ٩ ١٢) شاعرًا ملحميًا معاصرًا له ويقول:

دماذا يفيدك أيها البائس أن تغنى أغنيتك الوقورة وتقول لنا إن أمفيون بنى الأسوار بقيثارته؟ فأشعار ميمنرموس فى الحب تفوق هوميروس والحب اللطيف يتطلب أغانى عذبة الإنسباب،

- Plato, Leges 629 a; Pausanias, IV, 15, 6.
- Drews, op. cit., pp. 45–58.
- Plutarchos, Solon 8. (17)
- (١٣) عاصر سولون حملة قبير على مصر ولذلك عاب عباس محمود العقاد على أحمد شوق أنه لم يضمن مسرحيته وقبيره هذه الشخصية البارزة وكذا كرويسوس (= قارون؟). ولنا بعض التحفظات على آراء العقاد هذه رغم إعترافنا بدقة معلوماته التاريخية. إذ ينبغي أن لا نحاسب الشغراء كما نحاسب الفقهاء أو العلماء، والاساس

ف النقد المسرحى هو مدى أهمية هذه الشخصية أو تلك للبنية الدرامية، راجع د. أحمد عنان وشوق بسين الخلفية الكلاميكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيزه، مجلة والشسعر، القساهرية عسدد ١٧ (أكتسوير ١٩٧٩) من ٢٧-٦٧. هذا ونناقش نفس المسألة على نحو أكثر تفصيلاً في كتابنا وكليبوباترا وأنبطونيوس، دراسة في فين بلوتارخوس وشكسبير وشوق، الطبعة الثانية (على وشك الصدور).

Bowra, Landmarks, pp. 76 ff.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 142 ff, esp. p. 142 n. 3 & 4.

(١٦) ترد على لسان الجوقة في وأوديب في كولونوس؛ (أبيات ١٢١٥ وما يليه) المقولة التشاؤمية الثالية:

دمن الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد قط

اما إذا حدث وولد فلا خبر يبق له سوى أن يرحل

بأقصى سرعة ممكنة عائدًا إلى حيث كان قد جاء،

Aristotle, Poetica 144 b12.

وعن نصوص الشعر الإيامهي أنظر المرجع المشار إليه في حاشية رقم ٥٠.

 $(\lambda\lambda)$ 

Cicero, Orator 4; Quintilianus, Inst. Orat., X,1, 60.

(١٩) قارن حاشية رقم ٥.

Horatius, Epod., VI, 14 (Y)

Bowra, Landmarks, p. 80. (Y1)

وعن نصوس الشعر الغناف بصفة عامة أنظر:

J.M. Edmonds, Lyra Graeca, Loeb Classical Library, vols 3, reprint 1967.

(٢٧) عن سافو ومزيد من التفاصيل عن شخصيتها وطبيعة أشعارها انظر المرجع التال:

D.L. Page, Sappho and Alcaeus (Oxford Clarendon Press 1955), esp. pp. 110-146.

وقد ترجم الدكتور عبد الغفار مكاوى شلرات سافو إلى العربية فى كتابه الشيق: سافو شاعرة الحب والجيال عند اليونان. دار المعارف بمصر (تاريخ النشر؟)،

أما عن تأثيرات سافو فى الشعر الإغريق الروماني والعصور الوسطى من نــاحية والشــعر الأوروبي الحسديث والمعاصر من ناحية أخرى فأنظر:

D.M. Robinson, Sappho and her Influence (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Square Publishers Inc. New York 1963.

Herodotos, V, 95.

Scolia Attica, No. 7. (YE)

A.H. Bullen (ed.), Anacreon with Thomas Stanley's translation (London 1893), pp. (Ye) 28-30.

وقارن د. أحمد عنان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨) ص ٢١٦ - ٢١٩.

(٢٦) أمالئيا (Amaltheia) إما أن تكون العنزة التي أرضعت زيوس الطفل عنسد مسا ولسد ف كريست، وإما أن تكون إحدى عرائس الطبيعة، أو بنت ميليسوس ملك كريت التي أطعمت زيوس الرضيع بلبن العسنزة فأعطاها زيوس فها بعد قرنها، وهذا القرن هو الذي يطلق عليه إسم دقرن الكثرة، أو د الوفرة، لأن من يمتلكه

ينال كل شيء، إذ يكفيه أن يتمنى فيجد ما يشاء في القرن الذي يعرف باللاتينية باسم Cornucopiae. وينال كل شيء، إذ يكفيه أن يتمنى فيجد ما يشاء في القرن الذي يعرف باللاتينية باسم Plato, Phaedros, 243 a-b.

F.R.B Godolphin, «Stesichorus and the origins of Psychological treatment of Love», (YA) Classical Studies presented to Edward Capps on his 70<sup>th</sup> birthday, Princeton University Press 1936, pp. 171 ff.

Chor. adespot. fragm. 1018. (Y4)

Plutarchos, de Glor. Ath., 347 F. (T)

عن نص وتاريخ حياة الشاعرة كورينا راجع:

D. L. Page, Corinna, (the Society for the promotion of Hellenic Studies 1953, reprinted 1963), passim.

(٣١) راجع د. أحمد عنمان: ﴿ إِرَازَمُوس، درس حضارى في التعامل مع التَرَاث؛ عجلة والدوحة؛ القطرية
 عدد ١٨٠ (أغسطس ١٩٨٠) ص ٢٦-١٩٠.

Bonnard, Greek Civilization, vol. II, p. 105.

(٣٣) عن تقنية بنداروس انظر:

Norwood, Pindar, pp. 72 ff.

أما عن صوره الشعرية وطريقته في معالجة الأساطير فأنظر:

Bowra, Pindar, pp. 239 ff, 278-316.

(٣٤) عن تأليه هرقل راجع:

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp. pp. 23-68.

وانظر كذلك سينيكا «هرقل فوق جبل أريتا» (ترجمة وتقديم د. أهمد عنمان) صِ ١١-٩٠٩.

P.Ox. 136, i, fragm. 1 vol xl; cf. Bergk 27

passim.

#### حواشي الباب الثالث

والإلياذة؛ الكتاب السادس بيت ١٣٧؛ الكتاب الرابع عشر بيت ٣٢٥، والأوديسيا، المكتاب الحادي	(1)
ه ٣٢٥، الكتاب الرابع والعشرون بيت ٧٤.	
Herodotos, II, 52	(۲)
Aristotle, Politica, VIII, 7.	<b>(٢)</b>
عن المزيد من التفاصيل حول هذه المهرجانات المسرحية القديمة ومحـاولات إحيـاثها في بـــلاد اليـــونان	( <b>t</b> )
ظر: د. أحمد عنمان: «مهرجانات إحياء المسرح الإغريق»، مجلة «السكاتب» القساهرية العسدد ١٧٣	الحديثة أنا
١٩٧٥) ص ١٥٤ - ١٦٠ والعلد ١٧٤ (سبتمبر ١٩٧٥) ص ١٥٥ - ١٦٠.	
راجع يوريبيديس دعابدات باكخوس، أبيات ١٤٥ - ١٤٧	( 4 )
Haigh, Tragic Drama, p. 10	(٦)
Strabo, X, 3, 11	( Y)
Aristotle, Poetica, 1449 a 14	( A)
Ibidem.	( 1)
Schol. Aristophanes Av. 1392.	(۱۰)
Aristotle, Poetica, 1448 a5	(11)
W. Ridgeway, The Origin of Tragedy with a special reference to the Greek Tragedians	(11)
(Cambridge University Press 1910), passim; Idem, The Dramas and dramatic dances	of Non-
European Races, in special reference to Greek Tragedy (Cambridge University Pre	ss 1915),

: عن نظرية فارنل وعن مزيد من التفاصيل والآراء حول نشأة التراجيديا أنظر: (١٣) Farnell, Cults of Greek States, vol. V, pp. 230 ff., cf. Idem, J H S XXIX (1909) p. X L VII; Else, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, passim esp. pp. 9-77; Lesky, History of Greek Literature, pp. 223-233

Horatius, Ars Poetica, 275-277.

(١٥) ولذلك غيل إلى القول بأن «المسرح الملحمى» الذى يرتبط بإسم المؤلف والخرج الألمان المشهور برتولد بريخت ذو أصول كلاسيكية قديمة. راجع د. أحمد عنان: «قناع البريختية. دراسة في المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية» مجلة «فصول» القاهرية المجلد الثاني العدد النسالث (أسريل - مسايو - يسونيو (19۸۲) ص ٦٦ - ٨٨، وأنظر أيضًا لنفس المؤلف: «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير السذهني»، «المجلمة المعربية للعلوم الإنسانية»، جامعة الكويت - العدد السابع، المجلد الثاني (١٩٨٧) ص ١٧٦ - ١٥٦.

Plutarchos, conv. sept. sap., I., 1, 5; cf. idem, de Glor. Athen. C7. (13)

•

<b>0</b> 71	
Idem, Solon, C 29; cf. Diogenes Laertius, I 59	(17)
Aristotle, Athen. Polit., C 16	(۱۸)
راجع حاشية رقم 🕻	(11)
Aristotle, Proble. XIX, 31	(۲۰)
Herodotos, VI, 21	<b>(Y1)</b>
Plutarchos, Quaest. Conviv. VIII, 9, 3.	<b>(</b> YY)
عن مزيد من التفاصيل راجع:	(YY)
Picard-Cambridge, Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford Clarendon Press 1927	, 2nd ed.
revised by T. B. L. Webster, 1962; Rose, Handbook of Greek Literature, pp. 127 ff.	
حاشية رقم ١٧ و١٣	
Pausanias, I, 21,3	<b>(11)</b>
Aristotle, Eth. Nicom., 3, 2; cf. Haigh, op. cit., pp. 49-50.	(Y0)
بالذكر أن مثل هذه الروايات تدل بما لا يدع عجالا للشك على أن جمهور المسرح الإغريق منذ البداية	والجدير
الفن لم يكن منوما تنويما مغناطيسيا كها يظن بريخت والبريختيون. انظر حماشية رقسم ١٥ وأمسا عسن	
لعروض المسرحية الإغريقية فراجع	
B. David, Actors and Audience, A study of Asides and related conventions in Gree	
Oxford University Press 1977.	
P. Ghiron - Bistagne, Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique. Paris, L	es Belles
Lettres 1976.	
Macrobius, Sat., 'V, 19, 17.	(FY)
Philostratos, Vit. Apoll., p. 220	(YV)
Haigh, op. cit., p. 62	(YA)
Vitruvius (Praef. Lib. 7); Aristotle, Poetica, 1449 a 17	(Y1)
Pausanias, IX, 22,7	(٣٠)
عن الشارات المتبقية من شعراء التراجيديا الإغريقية أنظر:	•
B. Snell, Tragicorum Graecorum Fragmenta, Gottingen 1971.	,
Athenaeus, p. 347.	<b>(٣</b> ٢)
Idem p. 428 وأنظر أيسخولوس والفرس، ترجمة وتقديم د. عبد المعطى شعراوي (الهيشة الديرية	
اب ۱۹۷۸) لاسيا المقلمة ص٧ - ٠٢٠	
يقرينا هذا التفسير للثلاثية الأوديبية من ثلاثية والأوريستيا، ونهايتها بتحول ربات العذاب والإنتقام أي	(¥4)
يمريك المناه المنطق المنطر عند المنطق المنطق المنطق المنطق المنطق الحكم، ص ٢٢٨ – المنطق الحكم، ص ٢٢٨ –	Cray Carto Mi
ي زوات وحم وصحم، سر در المدرب	۱۰ پريتيات <u>۱</u> ۲۵۰
ap. Haigh, op. cit., p. 108 n. 1; cf. Kitto, Greek Tragedy, pp. 45 - 55.	
Aristophanes, Ran. 1021	(Ta)
Athenaeus, p 22	(٣٦) (٣٧)
Haigh, op. cit., pp. 109 - 114	(TV)
~ "	(۳۸)

M. L. West, «The Prometheus Trilogy», J H S XCIX (1979), pp. 130-148; cf. (74) M.Griffith, The Authenticity of Prometheus Bound (Cambridge 1977), passim; O. Taplin, The Stagecraft of Aeschylus (Oxford 1977), pp. 460-469.

(٤٠) عن مزيد من التفاصيل راجع:

J. Duchemin, «La Justice de Zeus et le Destin d' Io: Regard sur les sources proche-orientales d'un Mythe Eschyléen» REG XCII (1979), pp. 1-54; L.R. Farnell, «The Paradox of Prometheus Vinctus», JHS LIII (1933) pp. 40-50

(١٤) عن تأثير أسطورة بروميثيوس على الشعر العربي الحديث والمعاصر أنظر د. أحمد عنان دعبد الموهاب البياق وحرائقه الشمرية، عجلة دالكويت، عدد ١٦ (١٩٨٧) ص ٣٦ - ٤٣ وأنظر لنفس المؤلف: دسارق النار وملهم الأشعار، عجلة دالدوحة، العدد ٨٧ (مارس ١٩٨٣) ص ١٤٦ - ١٤٦. وأنظر لنفس المؤلف دعلى هامش الاسطورة الإغريقية في شعر السياب، عجلة دفصول، المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو - أغسطس - سسبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧ - ٢٠.

- Pausanias, I, 28,6 ({?)
- Vit, Aesch. p.4 (ET)
- (٤٤) راجع د. أحمد عنان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيق، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثان عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص١٩٣٠.
- Cicero, Tusc. II, 10, 23
  - (٤٦) راجع حاشية رقم ٣٣
- (٤٧) قارن هيرودوتوس (الكتاب الأول ٢٠٧، ١) وسوفوكليس دفيلوكتيتس، أبيات ٣٥٥ ٣٩ه وأنظر: . de Romilly, Time in Greek Tragedy, p. 151

هذا ويقول سينيكا (De Prov. IV, i)

«Semper vero esse felicem et sine morsu animi transire vitam ignorare est rerum naturae alteram partem»

ودائمًا ما نجد السعيد والذي لم يحس بوخز الضمير يقضى حياته في الـواقع جـاهلا، إذ لا يعـُرف الجـــانـب الآخر لطبيعة الاشياء،

- Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C22 (1A)
  - (٤٩) د. أحمد عنمان: والمصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير،، ص١٥٩ وما يلبها.
- Dio Chrysostomos, Or. 52; Quintilianus, Inst. Orat., X, i, 66.
- Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 149 ff. (21)
- Meineke, Fragm. Com. Graec, vol. 2 p. 592 (eY)
- Plato, Respublica, p. 329. C. (ar)
- (02) قارن سوفوكليس دبنات تراخيس، أبيات ١١٠١ ١١٠٤ و٤١٦ وكذا دأوديب ملكا، بيت ١٥٧٤ وعلى التوالى مع يوريبيديس دهرقل مجنسونا، أبيسات ١٣٥٧ ١٣٥٧ وكذا دالمستجيرات، بيسست ٥٦٧ و الفينقيات، بيت ١٧٨٥ وما يليه. وهذه أمثلة قليلة من مواضع أخرى كثيرة يمكن أن نجد فيها تشابها واضمحا بين الشاعرين.
  - (٥٥) عن الشذرات المبقية من سوفوكليس راجع حاشية رقم ٣١ وانظر:

A.C. Pearson, The Fragments of Sophocles. Cambridge 1963, reprint Amsterdam 1971.

erted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

014

- (۵۹) راجع حاشية رقم ۱۵
- (٧٧) د. أحمد عنمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٥٠ ٩١.
- Aristotle, Poetica, 1456 a 25 ff.; cf. Horatius, Ars Poetica, 193-195; cf. Etman, The (eA) problem of Heracles' Apotheosis, pp. 83 101.
  - (٥٩) أنظر الحاشية السابقة،
  - (٦٠) راجع حاشية رقم ١٥

Aristotle, Poetica, 1460 b 11 - 12

(17)

(٦٣) يرى واللوك أن الصراع فى مسرحية د أنيجونى، يقع بين هذه البيطلة وكربيون، أى أنه صراع بسين إنسان وإنسان والدوك هذه فى معرض رده على نظرية باورا فى تفسير مسرح سوفوكليس. يظن الكثيرون. وتألى آراء والدوك هذه فى معرض رده على نظرية باورا فى تفسير مسرح سوفوكليس. Waldock, Sophocles the Dramatist, pp. 149-150, 152

ومع أن نظرية باورا قد إستقطبت الكثير من الإنتباء وتعد بحق من أساسيات الدراسات السوفوكلية، إلا أنها قد اثارت الكثير من الجدل. ومن المعرضين عليها ويتان

Whitman, Sophocles, A study of Heroic Humanism, pp. 27-28

وق هذا الكتاب (ص ٥ - ٦، ٢٤ - ٢٩ إلخ) يستعرض المؤلف أهم الدراسات والنظريات حول مسرح سوقوكليس. أما عن نظرية باورا فراجم:

Bowra, Sophoclean Tragedy, passim.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 93 n. 2, 144, 190, 196, 197, 199 (17) n.l; cf. Adams, Sophocles the Playwright, p. 121; Kirkwood, "The Dramatic role of the Chorus in Sophocles", Phoenix VIII (1954), pp. 1-22 esp. pp. 8-9; Webster, Introduction to Sophocles, pp. 117 ff.; Winnington-Ingram, JHS XCI (1971) pp. 132 ff.

(٦٤) عن خطوطات سوفوكليس وطبعاته راجع:

Lesky, Greek Tragedy, pp. 219-221.

وجدير بالذكر أن لمسرحيات سوفوكليس السبع غمطوطين مهمسين أحسدهما همو المعال في Laurentianus XXXII في وجديد بالذكر أن لمسرحيات سوفوكليس السبع غمطوطين مهمسين أحسدهما فلورنسة بإيطاليا ويعود للقرن الثالث عشر الميلادي والخطوط الأول همو الأكثر أهمية الأنه الأقسدم والأسلم.

(٦٥) ظهرت أول طبعة لسوفوكليس عام ١٥٠٢ م وليوريبيديس عام ١٥٠٣ م ولأيسخولوس عــام ١٥١٨ م وذلك في مطبعة الدوس Aldus في فينيسيا (البندقية). وعن رحلة النصوص المسرحية الإغريقية إلينا بصــفة عــامة انظر:

Lesky, Greek Tragedy, pp. 209 ff.; Van Groningen, Traité d'Histoire et de Critique de textes grecs (transl. into Greek), passim.

(٩٦) تقول بيبر أن مسرحيتي وبنات تراخيس» و وفيلوكتينس و المحسطيا بسالعرض السرحسى في العصر المحديث. بيد أن هذه معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريق التي تقام في بلاد اليونان الحديثة كل صيف في مسرح هيروديس أتيكوس وإبيداوروس قد قدمت هاتين المبرحيتين أكثر من مرة در. Bieber, History of Greek and Roman Theatre, p. 266.

الإغريق	طيات المسرح	ي ضوء مع	الشعبية على	، فنوننا	الدرامية فر	والبذور	و المياننة	. عيان :	ر د. احما	(۹۷) انظ	)
				. 04-	ا مہ ۲۲	(1481)	ا دیاب	العند ٨٤	الكدشة	د السان ۽	علة

Haigh, op, cit., pp. 179 ff.	(\lambda r)
Bonnard, op. cit,. p. 186.	(11)
Haigh, op. cit,. p. 185.	<b>(Y•)</b>
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72-74	<b>(Y1)</b>
Haigh, op. cit,. p. 187.	<b>(YY)</b>
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 72 ff	(YY)
Ibidem, passim esp. pp. 71-82.	(¥\$)
Ovidius, Metamph. IX, 134 ff.	(Y#)
سينيكا: «هرقل فوق جبل أويتا، (ترجمة وتقديم د. أحمد عبمان) ص ١٣٨ وما يليها.	( <b>/</b> Y)
Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, p. 74 n.6	(YY)
Ibidem, passim	(YA)

هذا وجدير بالذكر أن بيبر (أنظر حاشية رقم ٦٦) تقول إن هذه المرحية لم تعرض قط في العصر الحديث، وهي معلومة قديمة لم تعد بعد صحيحة لأن هذه الباحثة لم يتسنى لها مشاهدة مهرجانات إحياء المرح الإغريق التي تقام في أثينا وإيداوروس صيف كل عام.

(۷۹) عن المزيد من التفاصيل حول موضوع أوديب فى المسرح القديم والحديث أنظر: د. أحمد عنان: المصادر الكلاميكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 20 وما يليها. وأنظر كذلك لنفس المؤلف وأوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى، عجلة والبيان، السكويتية عسدد 100 (قسبراير 19۷۹) ص 17-17 وعدد 100 (مارس 19۷۹) ص 197-20 وعدد 107 (أبريل 19۷۹) ص 197-101 وعدد 100 (مايو 19۷۹) ص 197-101 وراجع فيلكوفسكى (ترجمة فاروق فريد): أوديب وإخاتون، (سبقت الإشارة إليه)، وأنظر كذلك:

M.J. O'Brien (ed.), Twentieth Century Interpretations of Oedipus Rex, Prentice-Hall Inc. Engle-word Cliffs, N.J. 1968.

Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 74, 157, 158, 160, 162, 171-172, (A\*) 176-177.

Cicero, De Fin., V,1.	(/\)
Ciccio, De I III., V.I.	, ,

- Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, pp. 152-156 (AY)
- Dionysius Halicarnassensis, De Compos. Verb., C 22-24 (AY)
- Plutarchos, De Profectu in Virtute, C 7. (At)
- Dionysius Halicarnassensis, De Veterum Censura, C II (A®)
- (٨٦) نقوم الآن بإعداد ترجمة مسرحية دبنات تراخيس الى اللغة العربية ونتناول في مقلعتها دراسة فسن سوفوكليس التراجيدي وأسلوبه اللغوى بالتفصيل.
- ap. Diogenes Laertius, IV, 20; cf. Suda (Suidas), s.v. Polemon; Eustathius II pp. (AV) 605, 902 etc.; Vit. Soph., p. 7 (Dindorf); cf. Bates, Sophocles Poet and Dramatist, p.12.

070

- (٨٨) انظر د. أحمد عيمان: وعالم الكتب والكتبات في العصر الإغريق الرومان، عبلة والبيان، الكويتية حدد ١٧ (فبراير ١٩٨٠) ص ٨٤-٩٨.
  - (٨٩) عن الشلرات المتقية من يوريبيديس راجم أعلاه حاشية رقم ٣١.
  - (٩٠) د. أحمد عنمان: والمصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبيره ص ١٨٣ وما يليها.
  - Kitto, Greek Tragedy, p. 236.
  - Norwood, Greek Tragedy, pp. 231–232. (17)
    - (٩٣) عن آراء بارمينتييه (M. Parmentier) والرد عليها أنظر:

Kitto, Greek Tragedy, pp. 237 f.

- V. Ehrenberg, Tragic Heracles, Heracles and Tragedy, pp. 144-146 (in "Aspects of (11) the Ancient World, Essays and Reviews by Victor Ehrenberg, Basil Blackwell-Oxford 1946), p. 159.
- G. Murray, Herakles the Best of Men, pp. 106-126 (in "Greek Studies", Oxford (40) Clarendon Press 1946-1948), pp. 112-113, 115; cf. Idem, The Literature of Ancient Greece, p. 246.
- Arnold Toynbee, The Legend of Heracles (in "A Study of Ancient History», (٩٦) Oxford-London 1939), vol. VI, pp. 456-476; cf. Etman, The problem of Heracles' Apotheosis, passim esp p. 77n. 5.
- (٩٧) أنظر د. أحمسه عنان: «الصبادر السكلاسيكية لمسرح شسكسبير»، ص ١٤٧-٢٢٨ ولاسيا ص ١٨٣-١٩٥، وراجع سينيكا: «هرقل فوق جبل أويتسا» (تسرجة وتقسديم د. أحمد عنان) ص ٧١-٢٠٠٠ ١٠٧-٩٩.
- (٩٨) عن تفسير طريف السطورة ميليا عند يوريبيليس وسيتكا راجع د. يحيى عبد الله دميليا أو هزيّة الحضارة،، عبلة دعالم الفكر، الكويتية الجلد الثان عشر عدد ٢ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.
- (۹۹) انظر د. أحمد عهان: دفايدرا. دراسة نقلية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيديس وسينكا وراسين» عبلة دالكاتب، القاهرية عدد رقم ۱۹۹ (ديسسمبر ۱۹۷۳) ص ۲۷-۸۳ وصندد رقسم ۱۹۰ (ينساير ۱۹۷۷) ص ۲۲-۸۳.
  - (١٠٠) هن موضوع هذه المسرحية وتفسيرها راجع رسالة الدكتوراه التالية:
- Abdel M. Shaarawi, A study of Dionysus in the Bacchae with a special reference to the chorus, (Bristol 1966) passim
  - وأنظر عرضنا غلم الرسالة بمجلة «المسرح» القاهرية عدد أبريل ١٩٦٩ ص ٥٨-٦٤. وقارن الكتاب التالي:
- R.P. Winnington-Ingram, Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae, Amsterdam Adolf Hakkert 1969.
- (۱۰۱) يقول ربيّان على سبيل المثال إن يوريبيديس دعى إلى عبادة آلهـة جـــد هـــل «الهـــواء» و «الدوامة»، أما سوفوكليس فلم يفعل ذلك ولم يشكك في الآلفة القدامي والعبادات التقليدية.
  Whitman, op.cit., p. 4-5.
- (١٠٧) د. أحمد عنهان: وفايدوا دراسة نقدية مقارنة...، أنظر حاشية رقسم ٩٩ وأنسطر لنفس المؤلف

دالمصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير، ص ١٨٣ وما يليها.

(۱۰۳) مرة أخرى ننوه إلى أن المعلومات التي توردها الباحثة بيبر بشأن قلة العسروض المسرحية الحسديثة بالنسبة ليوريبيديس هي معلومات قديمة ولم تعد صحيحة لأن مهرجانات إحياء المسرح الإغريق الستى تقسام كل صيف ببلاد اليونان الحديثة قد قلبت الأوضاع، انظر أعلاه حاشية رقم ٦٦ و ٧٨.

(۱۰٤) راجع حاشية رقم ٩٩ و ١٠٢.

Kitto, Greek Tragedy, p. 22.

(1.0)

وعن مسرح يوريبيديس بصفة عامة راجع:

T.B.L. Webster, The Tragedies of Euripides, Methuen 1967; A.W. Verrall, Euripides the Rationalist. A study in the History of Art and Religion, New York, Russell & Russell, reprint 1967; Conacher, Euripidean Drama: Myth, Theme & Structure, passim.

وعن تفسير جديد وطريف لمسرحية والكيستيس، انظر:

R.G.A. Buxton, «Euripides Alekestis: Five Aspects of An Interpretation» Dodone (Ioannina University, Faculty of Philosophy Annals 14 (1985) pp. 75-89.

(١٠٦) حاربت جزيرة ساموس المتاخة لساحل آسياً الصغرى تحت لواء العدو الفارسي إكسركسيس ف معركة سلاميس الشهيرة عام ٤٨٠، ولكنها لم تلبث أن تحولت لتحارب في الصفوف الإغريقية ضد الغزاة الفارسيين. ثم أصبحت عضواً في حلف ديلوس وخضعت لاثينا، وإن تمتعت بقدر من الإستقلال الذال حتى شارت على هذا الحلف عام ٤٤١ تلك الغورة التي إشترك بريكليس نفسه في إخمادها.

Lesky, History of Greek Literature, p. 592.

- · (۱۰۷)
- (۱۰۸) راجع أعلاه حاشية رقم ١٥.
  - (١٠٩) نفس المرجع.

Bieber, op. cit., p. 37, fig. 126.

(111)

(١١١) تحت النشر الآن بسلسلة ومن المسرح العالمي» الكويتية ترجمة أعددناها لمسرحية والسحب، نتناول في مقدمتها بالدراسة فن أريستوفائيس ولاسها البنية الدرامية لمذه المسرحية وملابسات عرضها وكذا رحلة النص إلينا.

(۱۱۷) عرض مسرح الفن (كارولوس كون) مسرحية: «الزنابير» على مسرح هيروديس أتبكوس في إطار ميرجانات إحياء المسرح الإغريق صيف عام ۱۹۸۷ (أيام ۹ و ۱۰ و ۱۱ يوليو) بهإخراج جيورجوس لازانيس، ومن مشاهدتنا لحذا العرض نلاحظ أن الخرج في الأجزاء الأخيرة من المسرحية قد جعل المثلين يرتدون ملابس عصرية، بل ويخرجون عن النص ليشيروا إلى أحداث وموضوعات بما يجرى في أيامنا هذه، ويهدف الخسرج بذلك وبغيره من وسائل الحلط بين الماضى الإغريق العتيق والحاضر اليونان المعاصر - إلى توظيف مسرح أريستوفائيس الكوميدى في توجيه النقد السياسي والاجتاص للحالة الراهنة، المهم أن أريستوفائيس ما زال مسؤثرًا في الحياة الثقافية ببلاد اليونان إلى يومنا هذا.

(۱۱۳) هو شاعر أثيني ازدهر في أواخر القرن الخامس ونظم أناشيد ديشورامية كانت إلى جانب أنسكاره الإلحادية ومظهره الخارجي مثار سخرية معاصريه وتهكم شعراء الكوميديا وعلى رأسهم أريستوفانيس اللذي تحدث عنه في مسرحية والطيور، (بيت ۱۳۷۷) و وليسيستران، (بيست ۸۲۰) و وبسرلمان النسساء، (بيست ۳۳۰) و والفغادم، (بيت ۱۹۳۷) وكللك في شلرة رقم ۱۹۸۸.

(114) من الطريف أن هيئة المسرح القبرصي قدمت هذه المسرحية وليسيستراق؛ في ١٧ أكتوبر عام ١٩٨١ بنيوقوسيا ثم أعيد العرض في يوليو ١٩٨٧ بنفس المدينة وكذا في مسرح كوريوم القديم بالقرب من باقوس. وكان لعرض يوليو ١٩٨٧ نكهة خاصة لأنه تزامن مع حصار القوات الإسرائيلية الغاشمة لبيروت، ومن ثم فإن الممثلين كانوا يجملون لافتات كتب عليها شعارات مثل وتسقط الحرب، ودنريد السلام، فكانت العروض في السواقع صرخة من أجل السلام الذي تفتقده قبرص نفسها. هذا مع أننا ناخذ على هذا العرض وعروض مهرجانات أثينا وإبيداوروس باليونان عام ١٩٨٧ (قارن حاشية رقم ١١٢) المبالغة في الإشارات الجنسية.

(١١٥) عن موضوع النقد الأدبي في مسرح أريستوفانيس ولا سيا والضفادع، أنظر كتاب الدكتور عمد صقر الخفاجة: النقد الأدبي عند اليونان من هومروس إلى أفلاطون: ص ٤٦ - ٨٠.

Cf. Grube, The Greek and Roman Critics, pp. 22-32.

(١١٦) إستوحى توفيق الحكم مسرحية وبرلمان النساء) ليصوغ مسرحيته وبراكسا أو مشكلة الحكم». انظر
 د. أحمد عنمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكم، ص ٩٣ - ١٦٠.

(١١٧) عن مزيد من التفاصيل راجع:

Dover, Aristophanic Comedy, passim; Ehrenberg, The people of Aristophanes. A sociology of Old Attic Comedy, passim.

(۱۱۸) نوقشت بجامعة يوانينا باليونان مؤخرًا رسالة الباحث المصرى محمد جبارة للدكتوراه حسول النساعر الكوميدى فيليمون. وفيها حشد الباحث كل ما وقعت عليه يداه من معلومات حول مولد وحيساة هـذا الشساعر الجهول وكذا أقوال النقاد القدامى في أسلوبه وتقنياته وأوزانه وتأثيراته في بلاوتوس راجع:

Mohamed Gobarah, The Comic Poet Philemon (A Thesis for the Ph. D. in Greek), Ioannina 1986,

(١١٩) راجع:

Menander, The principal Fragments with an English translation by Francis G. Allinson, 1921 revised 1930 and reprinted 1964; J.M. Jacques, Menandre, Le Dyscolos, Paris 1963; H. Lloyd-Jones, Menandri Dyscolus, Oxford 1960; F.H. Sandbach, Menandri Reliquiae Selectae. Oxford 1972.

Horatius, Ars Poetica, 189.

(۱۲۱) يمكننا التعرف على المزيد من خصائص الكوميديا الحديثة بصفة عامة ومسرح مناندروس بصفة خاصة إذا إطلعنا على مسرحيات بلا وتوس وترنتيوس، راجع على سبيل المثال:

A. Ashmore, The comedies of Terence, Oxford University Press, 2<sup>nd</sup> ed. 1908, pp. 1-68; cf. T.B.L. Webster, Studies in Later Greek Comedy, Manchester 1953, pp. 184-224; Idem, Studies in Menander, Manchester 1960; E.W. Handley, The Dyskolos of Menander, London 1965; cf. P. Vellacott (transl.), Theophrastus The characters and Menander's plays and Fragments, Oxford 1960.

### حواشي الباب الرابع

- (١) د. أحمد عيان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» ص ١٦٤ ١٦٦.
  - (Y) عن ارتباط الشعر الإغريق بالفلسفة ونشأتها راجع:
- H. Frankel, Early Greek Poetry and Philosophy. A History of Greek Epic, Lyric and Prose to the Middles of the fifth century (translated by Moses Hodas and James Willis, Basil Blackwell, Oxford 1972), pp. 252 ff.
- (٣) عن دور السونسطائيين بصفة عامة وجورجياس بصفة خاصة فى التنظير للأدب ولا سيا النثر راجع:
   Grube, op. cit., pp. 15-21.
  - (٤) نناقش هذه النقطة بالتفصيل في المرجم المشار إليه في الباب السابق حاشية رقم ١١١.
- (٥) عن رؤية شوق للحضارة الإغريقية راجع د. أحمد عنان: «الثقافة الكلاسيكية في شعر شوق، عجلة الشعر، القاهرية عدد ١٦ (يوليو ١٩٧٩) ص ٢٦ ٧٧، هذا وقد أعيد نشر هذا المقال في كتاب الدكتور طه وادى: شعر شوق الغناف والمسرحي، دار المعارف، الطبعة الثانية ١٩٨١، ص ٧٣٠. ٧٤٨، وراجع كتابنا: كليوباترا وأنطونيوس دراسة في فن بلوتارخوس وشكسير وشوق (الطبعة الثانية).
- Diogenes Lacrtius, III 2 (7)
- Plato, Epist., 314 C. (V)
- Grube, op. cit., pp. 46-65 (A)
- وأنظر دكتور عمد صقر خفاجة ودكتور سهير القليارى: تراث اليونان في النقد الأدب، من محاورات أفلاطون ١ - أيون أو عن الإلياذة، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٦.
- R. Hackforth, Plato's Phaedo, translated with an introduction and commentary, Cambridge University Press 1972.
  - (١٠) أخر. أحمد عنمان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٣ ١٦٠. وراجع الباب الثالث.
- Cf. M.R. Al Direeni, Utopianism outside literary Utopias, Arab Journal For the (11) Humanities, Kuwait University No 7 vol 2 (1982) pp. 275-294.
  - (١٦٧) عن نظرية أفلاطون في الفن والشعر راجع:
- W.C. Greene, «Plato's view of Poetry», HSCP XXIX (1918) pp. 1-76
  - وانظر د. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبى عند اليونان، ص ٨١ ١٠٣.
- Plato, Phaedros, 147 c 6 (17)
  - (١٤) عن أفلاطون بوجه عام أنظر:
- A.E. Taylor, Plato the man and his work, Methuen & Co Ltd, Reprint 1969.
- G. Xenophon Santas, Socrates: Philosophy in Plato's Early Dialogues, Routldge & Kegan Paul 1979.

ولقد ظهرت فى اللغة العربية ترجمات عدة ودراسات كثيرة عن أفلاطون ولكنها فى عجملها تتنباوله كفيلسوف لا كأديب. ومن ثم رأينا أن نكتل هنا بالإشارة فقط إلى أهم من تناولوا هذا الموضوع وهمم يسوسف كرم، ود. عبد الرحمن بدوى، ود. زكى نجيب عمود، د. فؤاد زكريا، د. أميره مطر، د. عبد الفقار مكاوى، د. عزت قول ويكن الرجوع لمؤلفاتهم لمن يريد الإطلاع بالتفصيل عن مبادئ أفلاطون الفلسفية.

(١٥) رأينا أن نرجى الحديث عن أرسطو ومؤلفاته ودراساته الأدبية وتصنيفاته وكذا قواغمه التاريخية ليكون ف الباب التلل كتمهيد للعصر السكندرى. ولكننا ننوه هنا إلى أن كتابه ودستور الأثينين، قد ترجمه د. طه حسين عن اللغة الفرنسية على الأرجع وأعاد الأب أوضطينس بربارة ترجمته مؤخرًا عن اللغة الإغريقية ونشرته اللجنة الموائع، بيروت ١٩٧٧.

(١٦) د. عبد الرحمن بدوى: الخطابة الأرسطو (ترجمه عن اليونانية رعلق عليه د. عبد السرحمن بسدوى) دار الرشيد للنشر بالعراق ١٩٨٠، المقدمة ص ٢٠) عن نظرية أرسطو في الفن والشعر عامة والتراجيديا بصفة خاصة انظ:

S.H. Butcher, Aristotle's theory of Poetry and fine arts, London 1894, New York reprint 1951; G.F. Else, Aristotles'Poetics, The Argument. Harvard 1957; J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy, Chatto and Windus, London 1962.

وأنظر كللك د. عمد حمدى إبراهم: دراسة فى نظرية الدراما الإغسريقية، دار التقافة للسطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٧ وقارن الحاشية التالية. ولا يمكن حصر كل ما كتب عن أرسطو كفيلسوف فى اللغة العربية فقد نال إههامًا كبيرًا من دارسى الفلسفة فى مصر والعالم العربى بيد أن دوره فى التنظير للنثر الأدبى والبلاغة لم يلت بعد العناية الكافية وذلك بغض النظر عها كتب عن «فن الشعر» ونظرية الدراما الأرسطية. وجدير بالذكر أن أرسطو قد نال حظاً من العناية الفاتقة لدى العرب القدامى بحيث يمكن الحديث عن «أرسطو العربي». وهناك دراسات عديدة فى هذا الجبال ونكنفي بالإشارة إلى أحدثها ونعنى الكتاب التالى باليونائية الحديثة:

G.D. Siaka, Aristote dans la Tradition Arabe, Thessalonica. 1980.

(١٧) راجع د. أحمد عنان: «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير السلحنى، «الحبلسة العسربية للعلسوم الإنسانية» (جامعة الكويت العدد السابع المجلد الثاني صيف ١٩٨٧) ص ١٧٦ - ١٥٦.

Cicero, De Legibus, I, I, 5 (1A)

(١٩) يقول هيرودوتوس في وصف معركة دارت بين الفرس والمصريين: وهناك رأيت شيئًا عجبًا وسمعت منه من أهل البلد. فعظام القتل من الطرفين في هذه المعركة تبعثرت واستقرت في مكانين منفصلين.. فالعظام الفارسية تقع في مكان وللصرية في مكان آخر حيث كان الجيشان يقفان منفصلين منذ البداية. بينا جماجم الفرس هشة ضعيفة (asthenecs) بحيث أنك لو ألقيت مجرد شقافة (peephos) بمشمت، فإن الجهاجم المصرية قبوية إلى حد أن ضرية حجر (lithos) لا تكاد تنال منها. ويقول الناس إن سبب ذلك ما سيأن ذكره توًا وما أصدقه أنا من جانبي بكل إطمئنان وهو أن المصريين بجلقون شعر رؤوسهم منذ أيام الطفولة ولذلك تصبيح العظام أكثر سمكًا بفضل تعرضها للشمس. وهذا هو السبب أيفًا في أنهم لا يصابون بمرض المسلع (phalakrousthai)، إذ أنه لا يوجد مكان آخر غير مصر يمكن أن ترى فيه مثل هذا العدد القليل من الرؤوس الصلعاء، إن جماجهم قرية لهذا السبب، أما السبب في أن جماجهم القرس ضعيفة فهو أنهم يضعون رؤوسهم طول حياتهم تحت أغطية الرأس وشوق بين الحلقية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيزه بجلة الشعر القاهرية عسدد ١٧ أكتوبر ١٩٧٩. وثربه على ١٠٠٠.

```
۰۳۰
Herodotos, VIII, 94, 4.
                                                                                        (Y·)
 (٢١) د. أحمد عنان : دشوق بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية قبيز، ص ٦٤.
                                                                           (٢٢) نفس المرجع
                                                                    (۲۳) راجم الباب الثالث.
Herodotos, VII, 104, 4
                                                                                        (YE)
Idem, III, 52, 5
                                                                                        (Ye)
Idem, III, 119, 6; cf. Sophocles, Antigone, 904-912
                                                                                        (۲%)
                                                                                        (YY)
 Herodotos, II. 35, 2.
Idem, II, 37, 2.
                                                                                        (XX)
Idem, VI, 131, 2.
                                                                                        (۲4)
Ludovicus Vives, Libri XII De Disciplinis, ed. 1612, p. 87.
                                                                                        (٣.)
 R.G. Collingwood, Idea of History, ed. T.M. Knox, Oxford 1946, reprint 1961, pp. (*1)
 18-19, 28-29,
 R.W. Livingstone, The Greek Genius, pp. 146-159; cf. Ch. Turner, History (in Greek (TY)
 and Latin Literature. A comparative Study, ed. J. Higginbotham) pp. 300 ff.; cf. Bu-
 ry, The Ancient Greek Historians, passim;
 Thucydides, I, 22, 4
                                                                                        (TT)
                                                                                        (Y1)
 Idem, VII, 86, 5.
                                   (٣٥) وقد ينجت الأخرون - عهارة أكثر تفوقًا - تماثيل من البرونز
                                            يجرى في عروقها الدم، إن أؤمن بللك حقًا
                                      وقد يشكلون من الرخام وجومًا تنبض ملاعها بالحياة
                                           وفي ساحات القضاء قد يصوغون عبارات الدفاع
                                     ببراعة أكثره وقد تصف أقلامهم أفلاك السهاء ومداراتها
                                          وقد يلمون بمطالع النجوم. أما أنت أبها الرومان
                                   فرسالتك هي أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك، وبراعتك
                           هي أن تنشر أسس السلام وتعفو عن المغلوبين وتدحر المتغطرسين»
 فرجيليوس «الإنيادة» الكتاب السادس، أبيات ٨٤٧ - ٨٥٣ ترجة د. أحمد عنمان، الهيئة المصربة العمامة
 للكتاب ١٩٧١ - ١١٩٧٥ ومع أن هذه الأبيات المقتطفة من « الإنيادة » تضع أيدينا على الفروق الأساسية بين
 الحضارة الرومانية من جهة والحضارة الإغريقية من جهة أخرى فإن فرجيليوس يتفق مع ثوكيديديس على شيء
 واحد وهو أن الأول يرى روما كها يرى الثان أثينا أحق من غيرها بمكم العالم وإن إختلفت الأسباب لمدى كل
                                                                                             منها.
                                                                                         (۲7)
 Thucydides, I, 70,9
                                                                                         (YY)
  Idem, I, 144, 1.
                                                                                          (YA)
  Idem, VII, 77,7
                                                                                          (44)
  Idem, IV, 14,3
                                                      (٤٠) وعن مكانة ثوكيديديس كمؤرخ راجع:
```

F.E. Adcock, Thucydides and his History, Cambridge 1963; C.N. Cochrane, Thucydides and the Science of History, Oxford 1929.

(٤١) بلاحظ أن الكثير من علماء التاريخ الهدئين لا يعيرون كسينوفون إهنامهم ربحاً لأنهم يعتبرونه أديبًا وفيلسوفًا لا مؤرخًا، راجم:

Ch. Turner, History (in "Greek and Latin Literature. A Comparative Study", ed. J. Higgin-botham), p. 305 n.35; cf. Lesky, History of Greek Literature, pp. 616-624; J.K. Anderson, Xenophon (Duckworth, London 1974) passim.

- (٤٧) د. لطق عبد الوهاب يحيى: دعالم هوميروس، بجلة دعالم الفكر، (١٩٨١) ص ٤٣.
- Herodotos, VIII, 83; Thucydides, I, 38, 3
- Plutarchos, Themistocles, 29 (£\$)
- St. Usher, Oratory (in "Greek and Latin Literature, A Comparative Study", ed. J. (10) Higginbotham) pp. 342-389.

Aristotle, Rhetorica, 1402 a 17; cf. St. Usher, Oratory' (in "Greek and Latin (£3) Literature. A Comparative Study, ed. J. Higginbotham) p. 345.

- (48) يقول ستيفن أشر (للرجع السابق ص ٣٥٣ وما يليها) أن ليسياس قد ولد في أثينا حوالي عـام ٤٥٨ وحاش الثلاثين عامًا الأولى من حياته في صقلية وجنوب إيطاليا.
  - (٤٩) عن المزيد من التفاصيل أنظر:
  - K.J. Dover, Lysias and the Corpus Lysiacum, University of California Press 1968.
- (١٠٠) antidosis هي الحالة التي يطلب فيها أحد المواطنين الكلف بأداء واجب أو إلتزام عام (leitourgia) أن يحل عمله مواطن آخر على أساس أنه الأغنى منه والأقدر على القيام بهذا الإلتزام. أما إذا رفض الطرف الثاني يحتى للمواطن المكلف أن يرفع دعوى قضائية أمام الحاكم لإلزام هذا الطرف بالقيام بهذا الواجب العام وإلا قعليه أن يقبل تبادل الممتلكات مع المدعى.
  - P. Cloché, Isocrate et son temps, Paris 1963
- وقارن عن مزید من الأمثلة راجع ستیفن اشر (انظر حاشیة رقم 19) ص ۲۰۸ وما یلیها وقارن (۲۰) Ch.D. Adams, Demosthenes and his Influence, Cooper Square Publishers Inc, New York 1963.
  - (٥٣) عن فن الخطابة الإغربقية بصفة عامة راجع:

G.A. Kennedy, The Art of Persuasion in Greece, Princeton 1963; J.F. Dobson, The Greek Orators, Books for Libraries Press, Freeport, New York, reprint 1971; R.C. Jebb, The Attic Orators from Antiphon to Isaeos, vols 2, New York Russell & Russell Inc. 1962.

Athenaeus, I. 4

#### حواشي الباب الخامس

- (۱) سبق أن تناولنا موضوع فن الكتابة وتدوين الأدب وتأثيره على طبيعة الأدب الإغريق. أنظر د. أحمد عيان: ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر،، مجلة والسكاتب، عسدد ٢٠٣ (القساهرة. فسبراير ١٩٧٨)، ص ٢٠- ٣٠ وراجع:
- F.G. Kenyon, Books and Readers in Ancient Greece and Rome, Oxford at the Clarendon Press 1932.
- Plato, Apologia, 26 d; cf. Idem, Phaedo, 97b, 98b; cf. Xenophon, Memorabilia I, 6, (Y)

Xenophon, Memorabilia, IV, 2, 10	74)	ı
Aristotle, Rhetorica, 1413 b 12-14	(1)	ı
Aulus Gellius, VI, 17	(•)	1
	(٦) أنظر الباب الأول، الفصل الأول.	,

- (Y)
- Xenophon, Memorabilia, IV, 2 (A)
- Idem, Anabasis, VII, 5, 4 (5)
  - (١٠) راجع الباب الرابع، القصل الأول.
- (١١) أنظر د. أحمد عنمان: دحالم الكتب والمكتبات في العصر الإغريق الرومان،، عجلة ١ البيـان، الـكويتية عدد ١٦٧ (فبراير ١٩٨٠)، ص ٨٤-٩٨.
- P. Vellacott, (transl.), Theophrastus' «The Characters» and Menander's Plays and (11) Fragments, Oxford 1960; cf. B. Boyce, The Theophrastan Character in England to 1642, Frank Cass & Co. Ltd. 1967.

Plutarchos, Caesar, 49 (17)

Dio Cassius, XLII, 38 (18)

Seneca, Tranq. Animi, 9, 4-7 (10)

Plutarchos, Antonius, 58 (17)

وعن مكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى بصفة عامة راجم:

- د. أحمد عبنان: دمكتبة الإسكندرية ودورها الحضارى فى حفظ البتراث السكلاسيكى وإنعساش السلراسات الادبية، مجلة دالبيان، الكويتية عدد ١٧٦ (نوفير ١٩٨٠)، ص ٨٠-١٩٥ وقارن د. مصطفى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٧، وعن روح العصر الهيللينستى، بسوجه عسام راجسع د. لسطفى عبد الوهاب يحيى: دراسات فى العصر الهيللينستى، أبعاد العصر الهيللينستى، دولة البطالة، دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٧.
- (١٧) عن صناعة الورق ومواد الكتابة في العالم الإغريق الروماني انظر المراجع المشار إليهما في الحماشية . رقم ١.

(١٨) البلياديس هن فى الأساطير الإغريقية بنات أطلس السبع من بليوق وأسماؤهن كيا يلى: مايا (Maia) تايجيتى (Taygete) إليكترا، السكيوق (Alkyone) أسستيروب (Asterope) كيسلابنو (Kelaino) ومسيروبي (Merope). طاردهن أوريون (Orion) حتى تحول معهن إلى نجوم. هذا ولقد أطلق اسم (La Pleiade) على مجموعة من شعراء فرنسا إبان القرن ١٦ م. وكان بينهم رونسار وبيللي.

(١٩) عن التراجيديا بعد يوريبيديس وطوال العصر الهيللينسق راجع:

G.M. Sifakis, Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967; G. Xanthakis-Karamanos, Studies in Fourth Century Tragedy, Akademia Athenon, Athens 1980; Webster, "Fourth Century Tragedy and the Poetics", Hermes LXXXII (1954), pp. 294-308.

Erinna, fragm, I, 28-30; cf. Bowra, Landmarks, pp. 254-255 (Y1)

(۲۲) راجع الباب السابق

Callimachos, Epigr. 288 pf.; L.P. Wilkinson "Callimachus A.P. XII, 43", CR (N.S.) (YY) XVII (1967), p.6

وعن نصوص كالماخوس أنظر:

A.W. Mair-G.R. Mair, Callimachus, Lycophron and Aratus. Loeb Classical Library, 1921, reprint 1969

G.L. Lawall, "Apollonius "Argonautica": Jason as anti-hero", YCS XIX (1966), pp. (Y•) 119 ff., esp. p. 168

(٢٦) سبق أن عالج بنداروس أسطورة الأرجونوتيكا في البيئية الرابعة (أبيات ٧٠ ـ ٣٦١). وعالجها الشاعر الروماني ابن القرن الأول الميلادي فالبريوس فلاكوس في ملحمة قرجيلية الطابع شبكلا على الأقبل وتحمل عنوان الأرجونوتيكاء. أما في العصر الحديث فقد أحيا الاسطورة وليم موريس (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦) في قصمته السطويلة دحياة وموت ياسون، وعن ملحمة أبوللونيوس بصفة خاصة أنظر:

G.W. Mooney, The Argonautica of Apollonius Rhodius (Introduction), Dublin 1912 reprint: Hakkert, Amsterdam 1964.

(۲۸) نوقشت بجامعة القاهرة صيف ۱۹۸٦ رسالة الدكتوراة التالية عن المصادر الأسطورية لأشعار ثيوكريتوس
 وأسلوبه الفني:

Ophelia Fayez Riad, Les Sources des Mythes dans les Idylles et les Epylles de Theocrite, ses innovations et ses inventions. Univ. du Caire 1986.

(٢٩) عن مزيد من التفاصيل راجع: .

A.S.F. Gow, Theocritus, Vol. I: Introduction, text, Translation; Vol. II Commentary etc., Cambridge 1952; cf. H.R. Fairclough, Love of Nature among the Greeks and Romans (Our Debt to Greece and Rome), Cooper Spuare Publishers Inc. New York 1963, pp. 150-179; cf. G. Chrysaphi, "Oude men hyle", Theocritus' Eid. XXV Verse 275, Epetetris (Athens 1979), pp. 157-161

وأنظر كللك د. محمد صقر خفاجة: شعر الرحاة، دار الكتاب المصرى ص ٢٤ وما يليها. وقارن لجران (ف . أ): شعر الإسكندرية (ترجمة د. محمد صقر خفاجة) مكتبة النهضة المصرية، ص ١١٠ وما يليها.

(٣٠) بوسعنا الآن أن نرجع القارئ إلى الدراسة التالية: سيد أحمد صادق، دراسة تحليلية لفس الميمية فى العصر السكندري (رسالة ماجيستير)، جامعة القاهرة ١٩٨٧. وأحدث ما نشر فى هذا الموضوع هو كتباب عبالم البردي اليوناني التالى:

B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda, 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.

(٣١) عن تأثير الأدب السكندري في الأدب الروماني انظر:

Higginbotham (ed.), Greek and Latin Literature A Comparative Study, passim.

(٣٣) الحروب المقدمة هى تلك التى شنها المجلس الأمفيكتيون لحياية معبد دلق وعقاب من تسول له نفسه تدنيسه. قامت الحرب الأولى ف بداية القرن السادس والثانية حوالى عام ٤٤٨ أما الثالثة فهى الأخطر والأشهر وإندلمت فى منتصف القرن الرابع.

(۳۳) راجع أعلاه حاشية رقم ١٢.

(٣٤) عن سير بلوتارخوس المقارنة وتأثيرها على شكسبير وعصر النهضة الأوروبية وكذا على أمير الشعر العربي أحمد شوق أنظر:

Ahmed Etman, "Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare, and Ahmed Shawky" Athena 78 (Athens 1981), pp. 97-107.

وراجع الباب الأول حاشية رقم ٤٩.

(٣٦) د. أحمد عنهان: «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير»، ص ٢٠٣ وما يليها. وعن نشأة وتعلور فمن
 القصة عند الإغريق راجع

B.E.Perry, The Ancient Romances. A Literary Historical Account of their Origins, University of California Press, 1967.

Tarn & Griffith, op.cit., pp. 239 ff.

**(**YY)

وعن الأدب السكندري بصفة عامة أنظر:

Webster, Hellenistic Poetry and Art, London, 1964.

وأنظر د. عمد حمدى إيراهم: الأدب السكندرى. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٥، د. أحمد: عيان: والأدب السكندرى، سلسلة من المقالات نشرت بمجلة القاهرة الأسبوعية الأعداد ٣٦ ـ ٤٤ (اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٥). وعن ترجمات حنين بن إسحق وتراث الإسكندرية الأدبى والعلمى، الفلسق والطبى أقيست ندوة دولية بجهامعة الإسكندرية في الفترة من ٣٠ ـ ٢٧ مارس ١٩٨٦ ونامل أن تنشر الإيجاث المامة التي ألقيت بها قريبًا.

كيا ألقيت بعض الأبحاث حول هذا الموضوع ف المؤتمر الأول للجمعية المصرية للـدراسات اليـونانية والـرومانية (٣٢ - ٢٤ نوفمبر ١٩٨٦ بالإسكندرية) وتأخد أعيال هذا المؤتمر طريقها للنشر الآن.

# قائمة منتقاة من المراجع\*

# أولًا: مراجع باللغة العربية

د. أحمد عتان:

- «قناع البريختية. دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية»، مجلسة «فصول» القاهرية المجلد الثان، العدد الثالث (أبريل مايو يونيو ١٩٨٢) ص ٢٩-٨٨.
- «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى»، دالجلة العربية للعلوم الإنسائية». جامعة الكويت العدد السابع، المجلد الثانى (صيف ١٩٨٧) ص ١٢٦-١٥٦.
- «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير. دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى»، بجلة «عالم الفكر» الكويتية الجلد الشانى عشر، عدد ٣ (١٩٨١) ص ١٤٧-٢٢٨.
- المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكم، دراسة مقارنة. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.
- داغان نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر وظيفته ، عجلة «الثقافة» القساهرية عدد ٣٨ (نوفير ١٩٧٦) ص ٦٢-٦٢.
- «هيسيودوس وطبيعة الشعر التعليمي»، مجلة «الشعر» القاهرية العدد ١٩ (يوليو ١٩٨٠) ص ٣٩-٤٥.
- «مهرجانات إحياء المسرح الإغريق»، مجلة «الكاتب»

هذه القائمة لا تشمل كل المراجع المذكورة فى الحواشى.

- القاهرية عدد ۱۷۳ (أغسطس ۱۹۷۰) ص ۱۹۰–۱۹۰ وعدد ۱۷۶ (سبتمبر ۱۹۷۰) ص ۱۹۰–۱۹۰.
- «فایدرا. دراسة نقدیة حول مسرح کل من یوریبیدیس وسینیکا وراسین»، مجلة «الکاتب» القاهریة عدد رقم ۱۸۹ (دیسمبر ۱۹۷۳) ص ۲۲-۸۳ وعدد رقم ۱۹۰ (ینایر ۱۹۷۷) ص ۲۲-۶۶.
- كليوباترا وأنطونيوس. دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوق (الطبعة الثانية. على وشك الصدور).
- دعلى هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب، عجلة دفصول، القاهرية، المجلد الثالث العدد الرابع (يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٣) ص ٣٧-٤٦.
- د أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصرى»، مجلة د البيان» الحويتية عدد ١٥٥ (فبراير ١٩٧٩) ص ٢٦-٢٦ وعدد ١٥٠ (ميارس ١٩٧٩) ص ٢٥-٥٩ وعدد ١٥٧ (أبسريل ١٩٧٩) ص ١٤٦-١٥٦ وعدد ١٥٨ (مايو ١٩٧٩) ص ١٠٠-١٠٠
- دطه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية في مصر،، عجلة دالكاتب، القاهرية عدد ١١٩ (أكتوبر ١٩٧٧) ص ٢٧-٢٣.
- اهرقل فوق جبل أويتا»، تأليف سينيكا ترجمة وتقديم د. أحمد عبمان، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد رقم ١٣٨ مارس ١٩٨١.
- د. لطنى عبد الوهاب يحيى: «عالم هوميروس»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الطنى عبد ١٣ (١٩٨١) ص ١٣-٥٠.

۰۳۷

- رد. محمد حمدى إبراهيم: الأدب السكندري. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٥.
- د. عدد صقر خفاجة: هوميروس شاعر الخلود. مكتبة نهضة مصر،
   القاهرة ١٩٥٦.
- النقد الأدبى عند اليونان من هوميروس إلى أفلاطون -دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢.
- د. مصطنى العبادى: مكتبة الإسكندرية القديمة، مكتبة الأنجلو المصرية المصرية المرية المرية المصرية المصر
  - د. يحيى عبد الله: «ميديا أو هزيمة الحضارة»، مجلة «عالم الفكر» الكويتية المجلد الثانى عشر عدد ٣ (١٩٨١) ص ٧٣-٩٠.

# ثانيًا: مراجع بلغات أجنبية

Adams (S.M.) : Sophocles the Playwright. Toronto 1957.

Baldry (H.C.) : Ancient Greek Literature. London 1968.

Idem : The Greek Tragic Theatre (Ancient Culture and Socie-

ty) Chatto & Windus, London 1978.

Bates (V.N.) : Sophocles, Poet and Dramatist. Philadelphia 1940.

Bieber (M.) : The History of Greek and Roman Theater, Princeton,

New Jersey Princeton University Press. Fourth Printing

٥٣٨

1971.

Bolgar (R.R.) : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge

University Press. Reprint 1973.

Idem (ed.) : Classical Influence on European Culture A.D.

500-1500. (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge. April 1969) Cam-

bridge at the University Press 1971.

Bonnard (A.) : I Greek Civilization from the Iliad to the Parthenon.

Translated by A. Lytton Sells. London, George Allen

1957.

II Greek Civilization from Antigone to Socrates.

Translated by A. Lytton Sells. London, Allen & Unwin

1957.

Bowra (C.M.) : Landmarks in Greek Literature. Weidenfeeld and Nicol-

son 1970.

Idem : Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides. Oxford

at the Clarendon Press 1961.

Idem : Pindar. Oxford at the Clarendon Press 1964.

Idem : Sophoclean Tragedy. Oxford 1944, reprinted 1970.

Bury (J.B.) : The Ancient Greek Historians. New York, reprint 1958.

Conacher (D.J.) : Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure. Uni-

049

versity of Toronto Press, London, Oxford University Press 1967.

Cornford (F.M.) : From Religion to Philosophy. New York 1957.

Davison (J.A.) : From Archilochus to Pindar. Papers on Greek Literature

of the Archaic Period. Macmillan, New York 1968.

Dover (M.J.) : Aristophanic Comedy. University of California Press.

Berkeley and Los Angeles 1972.

Driver (T.F.) : The Sense of History in Greek and Shakespearian Dra-

ma. Columbia University Press. New York-London

1960.

Ehrenberg (V.) : From Solon to Socrates. Greek History and Civilization

during the sixth and fifth centuries B.C., London -

Methuen 1967.

Idem : The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic

Comedy, Basil Blackwell - Oxford 1951.

Else (G.F.) : The Origin and Early form of Greek Tragedy, Harvard

University Press, Cambridge, Massachusets 1967.

Idem : Aristotle's Poetics: The Argument. Harvard University

Press 1957.

Etman (Ahmed) : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachi-

niae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph.D. degree (in

Greek with Summary in English), Athens 1974.

Idem : "Cleopatra and Antony. A Study in the Art of Plutarch,

Shakespeare and Ahmed Shawky", Athena 78 (Athens

1981) pp. 97-107.

Farnell (L.R.) : The Cults of Greek States, V vols. Oxford University

Press 1896-1909.

Idem : Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality, Oxford

1921.

Ferguson (J.) : The Heritage of Hellenism. Thames & Hudson-London

1973.

Flacelière (R.) : A Literary History of Greece (translated from French by

Douglas Garman). A Mentor Book, The New American

Library 1964.

Flickinger (R.C.) : The Greek Theater and its Drama. The University of

Chicago Press. 4th ed. reprinted 1965.

Ghiron-Bistagne (P.) : Recherches sur les Acteurs dans la Grèce Antique,

Paris-les Belles lettres, 1976.

Grube (G,M,A.) : The Greek and Roman Critics. Methuen & Co LTD.

1965. University Paperback 1968.

Guthrie (W.K.C.) : A History of Greek Philosophy. Cambridge University

Press 1967-9.

Idem : The Greeks and their Gods. London 1962.

Idem : The Religion and Mythology of the Greeks. Cambridge

Ancient History vol. II Ch. XL 1961.

Haigh (A.E.) : The Tragic Drama of the Greeks. Dover Publications.

Inc. New York, reprint 1968.

Higginbotham (J.) ed. : Greek and Latin Literature. A Comparative Study.

Methuen & Co. Ltd. 1969.

Highet (G.) : The Classical Tradition. Greek and Roman Influences

on Western Literature. Oxford at the Clarendon Press

1949.

Huxley (G.L.) : Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis. Faber

and Faber, London 1969.

Jebb (R.C.) : The Attic Orators. New York 1962.

Jones (J.) : On Aristotle and Greek Tragedy. Chatto and Windus,

London. Reprint 1980.

Kirk (G.S.) : The Nature of Greek Myths. The Overlook Press,

Woodstock, New York 1975.

Kitto (H.D.F.) : Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los An-

geles 1967. \

Idem : Form and Meaning in Drama. Methuen, reprint 1964.

Idem : Greek Tragedy. A Literary Study. 3rd ed., London

1961, reprint 1973.

Kordatou (I.) : History of Ancient Greek Philosophy (in Greek), 5th.ed.

Mboukoumane, Athens 1972.

Lesky (A.) : History of Greek Literature. Translated by James Willis

and Cornelia de Heer. London 1966\*

Idem : Greek Tragedy. Translated by H.A. Frankfort with

Foreword by E.G. Turner. London Ernest Benn Limited.

New York 1967.

Livingstone (R.W.) : The Greek Genius and its meaning to us, 2<sup>nd</sup> ed.

Oxford 1915.

Lloyd-Jones (J.) : The Justice of Zeus California 1972.

Mc Neill (W.H.) : The Classical Mediterranean World. New York Oxf-

& Sedlar (J.W.), edd ord University Press 1969.

Marc (C.) : The Human Thing: The Speeches and Principles of

Thucydides. Chicago 1981.

Mpezantakos (N.P.) : The Notion of "metanoia" in Homer (changing one's

mind & to have the sense of having done wrong). Ph d. Thesis in Greek with Summary in English, Athens Uni-

versity 1980.

Murray (G.) : The Literature of Ancient Greece, 3rd ed. The Universi-

ty of Chicago Press 1956.

Nettleship (R.L.) : Lectures on the Republic of Plato. Macmillan, London

1968.

Nilsson (M.P.) : A History of Greek Religion. Translated by F.J. Fiel-

den, New York 1964.

Idem : The Mycenaean Origin of Greek Mythology, Cam-

bridge 1932.

Idem : Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece.

New York 1972.

عدنا أحيانا للمترجمة اليونانية الحديثة لهذا الكتاب والتي قام بها تسوياناكيس A.G. Tsopanakis ونشرت طبعتها الثانية عام ١٩٧٧ في سالونيكا. واللغة الأصلية لهذا الكتاب هي الألمانية.

Norwood (G.) : Pindar. University of California Press. Berkley, Los

Angeles, London, reprint 1974.

Idem : Greek Tragedy, 4th ed. London 1948, reprint 1953.

Robert (F.) : La Literature grecque (Que sais-je? no. 227), Presses

Universitaires de France 1971.

Romilly (J.De) : La tragedie grecque. Presses Universitaires de France

1970.

Eadem : Time in Greek Tragedy. Ithaca (N.G.) Cornell Univer-

sity Press 1968.

Rose (H.J.) : A Handbook of Greek Literature from Homer to the

Age of Lucian. University Paperbacks, Methuen - Lon-

don, reprint 1965.

Idem : Outlines of Classical Literature for Students of English,

London, Methuen & Co Ltd 1959.

Taplin (O.) : Greek Tragedy in Action. Methuen & Co Ltd. 1978.

Tarn (W.) : Hellenistic Civilisation, 3<sup>rd</sup> edition, University Paper-

- Griffith (G.T.) backs, Methuen-London 1966.

Van Groningen (B.A.) : Traité d'Histoire et de Critique des textes grecs.

(Translated into Greek by Odysseus Lampside), Athens'

Academy 1980.

Wace (A.J.B) & : A Companion to Homer. Macmillan 1962.

Stubbings (F.H.)

Waldock (A.J.A.) : Sophocles the Dramatist, Cambridge 1951.

Webster (T.B.L.) : An Introduction to Sophocles 3rd ed., Methuen 1969.

Idem : Studies in Later Greek Comedy. New York 1970.

Whitman (C.H.) : Sophocles. A study of Heroic Humanism. Harvard Uni-

versity Press, Cambridge Massachusetts 1951, reprint

1966.

Ziaka (G.D.) : Aristote dans la Tradition Arabe (in Greek), Thessaloni-

ca 1980.

#### المحتويات

مفحة
المقدمة
الباب الأول
طبيعة الشعر الإغريق ووظيفته
من الملحمة إلى الشعر التعليمي
القصل الأول : هوميروس المبدع الأول١٧
١ - المصادر الشرقية والمشكلة الهومرية١٠
٧ - الأسس الشفوية للتقنية الملحمية: ٢٠٠٠٠٠٠٠٠
(أ) وحدة الموضوع ٣٠
(ب) رسم الشخصيات۱۰۰۰
(ج) ناسوتية الألهة وألوهية البشر ٦٢
( د ) المنشد الملحمي وطبيعة عمله قديمًا
وحديثًا٧٠
۳ – ما بعد هوميروس ۲۲
<b>لقصل الثانى : هيسيودوس : الإنسان الفرد والشاعر المعلم ٨٦</b>
١ ~ ما بين الشُّعر الملحمي والتعليمي ٨٦
٧ - د الأعمال والأيام ، ٢
۳ - «أنساب الآلمة» ۳
۰ ۶ – ما بعد هیسیودوس ۲۰۳۰،۰۰۰،۰۰۰ ه
054

#### الباب الثانى الشعر الغنائي وإزدهار الذاتية

صفحا
<b>لقصل الأول</b> : الشعر الغنال معناه وأصوله
<b>الـفـصل الثانى</b> : الشعر الإليجى والتعبير عن الذات في إطار دولة
المدينة المدينة
القصل الثالث: الشعر الإياميي١٣١
المفصل الرابع: الأغان الفردية١٣٩
لفصل الخامس: الأغان الجماعية
الباب الثالث
الدراما قة النضج الشعرى
القصل الأول: الولادة الطبيعية للدراما١٨٥
١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية
١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية
<ul> <li>١ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية فى العقلية</li> <li>الإغريقية</li></ul>
۱ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية فى العقلية الإغريقية ١٨٥ - ١٩١ - الديثورامبوس أو الجنين الدرامي ٢
<ul> <li>۱ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية</li> <li>الإغريقية</li></ul>
۱ - أسطورة ديونيسوس والجذور الدرامية في العقلية الإغريقية

-	

۲۳۲			ذاق	jı (	والإستغراق	السياسى	الميلاد	يين	كوميديا	Ĵ١	الثالث:	لفصل
777			سطى	الو	القديمة إلى	الكوميديا	س من ا	نوفانيس	- أريسا	١		
	فی	(	التقوق	أو	الحديثة	كوميديا	والك	ر <b>وس</b>	- مناند	۲		
٣٦.				_					d ili			

## الباب الرابع النضج النضج النضج والحكمة والبلاغة

<b>TV</b> 1	ادب الفلاسفة	الأول:	الفصل
۳۷۱	١ - من الشعر إلى النثر		
<b>4</b> 74	۲ – سقراط محاورًا۲		
۳۸۳	٣ – أفلاطون متارجحًا بين الشعر والفلسفة		
444	٤ - أرسطو باحثًا موسوعيًا		
٤٠٤	علم التاريخ	الثانى :	الفصل
<b>t</b> • <b>t</b>	١ - من الأساطير إلى الحقائق١		
٤٠٧	۲ – هيرودوتوس أبو التاريخ		
٤٢٠	۳ - ثوكيديديس مؤسس علم التاريخ		
٤٢٨	\$ - كسينوفون يعود إلى حظيرة الأدب		
143	الخطابة أو فن الإقناع	الثالث :	الفصل
173	١ - دور الخطابة فى الحياة الإغريقية		
547	٢ - من أنتيفون إلى ديموسثنيس		

### الباب الخامس الأدب السكندري وأعراض الشيخوخة

	صفحة
١ - تدوين الأدب ودور مكتبة الإسكندرية	204
٣ – المعركة الشعرية بين القديم والجديد	
٣ - أحوال النثر	<b>£</b> 9.A
	٥٠٧
قائمة بالمختصرات (المستخدمة في الحواشي)	
الحواشى: الباب الأولا	٥١٣
الباب الثاني	
الباب الثالث	٥٢٠
الباب الرابع	۸۲۵
الباب الخامس	۲۳٥
قائمة منتقاة من المراجع	٥٣٣
نالوا عن هذا الكتابنالوا عن هذا الكتاب	٥٤٧

#### قالوا عن هذا الكتاب

- \* دمنذ بدأت مطالعة هذا الكتاب أحسست بمتعة حقيقية. نقد كانت سلاسة الأسلوب أشبه بأجنحة تحملني وسط حدائق نضرة بهيجة. ووجدت إلى جانب رشاقة الأسلوب وعمقه وأصالته منهج أستاذ واع ودارس لموضوعه، حيث أنه كان يأخذن من نقطة إلى أخرى كها يأخذ الهادى المرشد ضيفه وسط المنعطفات... هذا كتاب لا غنى عنه فى كل مكتبة وفى كل بيت، د. ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق
- \* ... الميزة الثانية للكتاب هي جاذبية العرض. فرغم أنه كتاب ليس بالقصير... إلا أنه كتاب شديد الإمتاع. وأعتقد أن القارئ الذي يمسكه لا يضعه إلا كارمًا قبل أن ينتهى منه... انا شخصيًا أمسكت به ولم أتركه إلا بعد أن إنتهيت منه... وأعتقد أنه لو سألني أي من طلابي عن كتاب واحد باللغة العربية عن الأدب الإغريق عمومًا سيقع إختياري على هذا الكتاب.

د. ماهر شفيق فريد. استاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة

- دهذا كتاب متخصص، يقرؤه ويفهمه كل من يعرف القراءة والكتابة،
   خيرى شلي. الناقد والمبدع المعروف
- ◄ « الكتاب نجح بشكل ملحوظ في تقديم صورة علمية للأدب والشعر الإغريق، ومصادره، ومنابعه وأهم الآثار التي تركها».

فتحى سلامة. الناقد والمبدع المعروف

 دثلاث مآثر تتصدر هذا الكتاب... أولاً الوعى الكامل بإشكالية التعامل مع التراث، ثانيًا رد عوامل كثيرة وعناصر كثيرة في الموروث الكلاسيكي إلى مصادره الشرقية، ثالثًا عقد الصلة بين تراثنا العربي وبين هذا الموروث الإغريق).

د. عبد المنعم تليمة. أستاذ النقد والأدب العربي بجامعة القاهرة

- \* : إن، إن ببساطة أقول إن المكتبة العربية تزهو بهذا الكتاب،
- د. يحيى عبد الله. أستاذ الدراسات اليونانية واللاتينية بجامعة القاهرة
- وبصفة عامة الكتاب عمل جاد، ويعد خدمة كبرى لقراء الللغة العربية في بجال التعريف بالشعر الإغريق، مع تميز الكتاب بالشمولية والإحاطة وحسن العرض ووضوح الاسلوب، ولعلم من أفضل ما كتب باللغة العربية في هذا الموضوع حتى الآن،
  - د. مصطفى العبادى. رئيس قسم الحضارة اليونانية والرومانية بجامعة الإسكندرية

### ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

#### Ву

## Ahmed Etman Professor of Classics Cairo University

\* "I experienced some precious time of true gratification when I started perusing this book. The eloquent style of the book made me fly in feathers over gorgeous gardens of fair blossom. Besides its eloquent, profound and original style, the methodology adopted by the author renders him both learned and well-read in the subject in question. The systematic line of thought expounded in this book functions as a guiding hand to the reader through the various topics tackled in this book. This book is quite indispensable to every library".

Dr. Tharwat 'Okasha.
Ex-Minister of Culture.

\* "... The second merit of this book is its stimulating presentation. Though the book is rather voluminous, it is extremely arresting. Once you start reading the book, it is very difficult to lay it aside before finishing it. To speak of myself, I did not leave it before finishing it. ... If a student of mine asks me about the one book in Arabic on Greek literature in general, I will definitely recommend this book".

Dr. Maher Shafiq Farid. Professor of English Literature. Cairo University.

\* "This is a specialized book, yet the layman can read it and assimilate it quite easily"

Khairy Shalaby
Distingushed Criric and Creative Writer.

\* "The book has remarkably succeeded in expressing an acadmic view of the sources as well as the influence of Greek literature".

Fathy Salama.

Distinguished Critic and Creative Writer.

nverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

0 8 9

\* "This book has three major merits... It deals with legacy quite proficiently, unveils the oriental origins of classical heritage and forges a link between our Arabic legacy and Greek tradition"

Dr. Abdul Moneim Tallima.

Professor of Arabic Literature and Criticism.

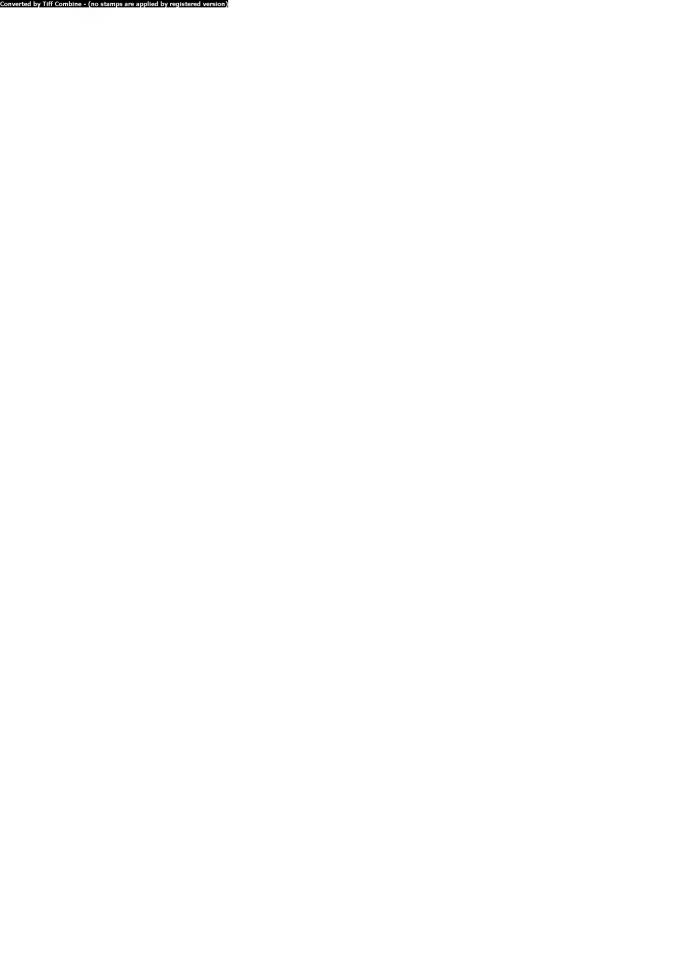
Cairo University.

\* "This book can rightly be said to be the Arabic library object of pride".

Dr. Yrhia Abdullah Professor of Classics Cairo University.

\* "Generally speaking, this book is a remakable work. It introduces Greek poetry to readers of Arabic. The book is comprehensive. all-embracing, well-presented and eloquent. It is one of the best books written in Arabic on Greek Literature so far"

Dr. Mustafa El-Abady. Head of the Department of Classics. Alexandria Ubiversity.



onverted by	liff Combine -	(no stamps are applied by registered version)	

1944/0	ME	زقم الإيداع		
ISBN	1444-4104	الترقيم الدولى		

٣/٨٦/٥٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)





onverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

#### ANCIENT GREEK LITERATURE, A HUMAN AND UNIVERSAL LEGACY

# By Ahmed Etman Professor of Classics Cairo University

